

CASIMIR von CHLEDOWSKI

SIENA


SEAL OF THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA
LET THERE BE LIGHT
1868









Kreuzabnahme. Duccio di Buoninsegna.

CASIMIR CHŁĘDOWSKI, SIENA

CASIMIR CHŁĘDOWSKI

SIENA

ZWEI BÄNDE

DRITTE AUFLAGE

MIT 64 ABBILDUNGEN

BERLIN 1918

VERLAG VON BRUNO CASSIRER

CASIMIR CHŁĘDOWSKI

SIENA

ERSTER BAND

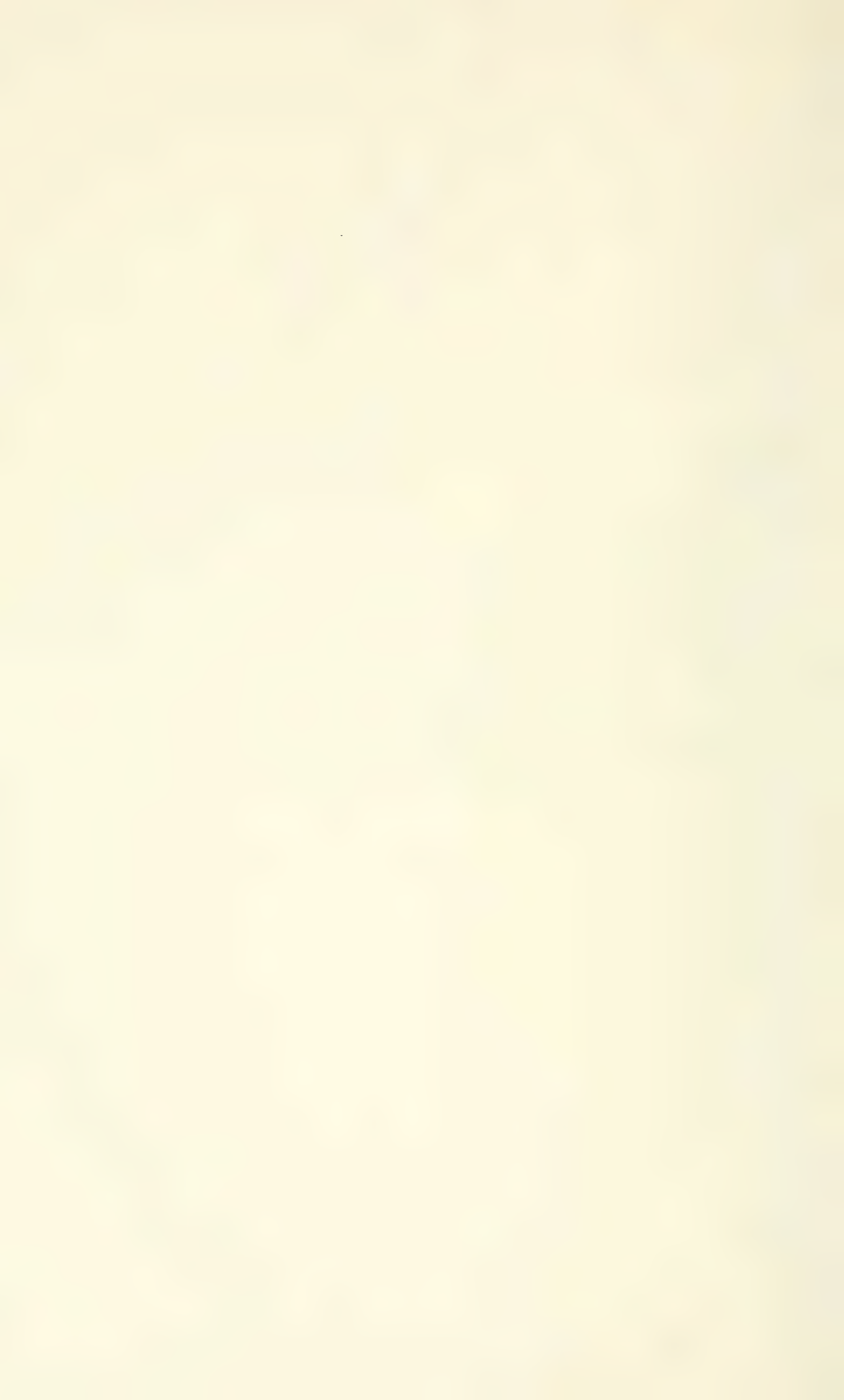
BERLIN 1918

VERLAG VON BRUNO CASSIRER





Inhalt



Literatur

Album di storia patria — Bozzetti repubblicani Senesi. Siena, Giulio Mucci, 1875.

Alessio F. A. — Storia di San Bernardino da Siena e del suo tempo. Mondovi, 1899.

Allegretti Allegretto. — Diarii Senesi. Muratori, Rerum italicarum scriptores, B. XXIII.

Aquarone B. — Dante in Siena. Città di Castello, 1889.

Aquarone B. — Gli ultimo anni della storia repubbliana di Siena. Siena 1869—70.

Araena. — Stoffe e merletti alla mostra d'arte antica senese. Emporium, 1904.

Arias G. — La compagnia Bancaria dei Buonsignori. Studi e documenti di storia del diritto. Firenze, 1901.

Archivio Storico Italiano. — Firenze, Vieusseux, 1842 ff.

Armellini Mariano. — Notizie storiche intorno alla antichità del culto di Maria Vergine. Roma, G. Ciotola, 1888.

Aubert Andreas. — Die malerische Dekoration der San Francesco-Kirche in Assisi. Ein Beitrag zur Lösung der Cimabue-Frage. Leipzig, Hiersemann, 1907.

Bacci O. — Le Prediche volgari di S. Bernardino in Siena nel 1427. Conferenze della Comm. Senese di Storia Patria, Siena, 1895.

Bacci P. — Cinque documenti per la storia dell' arte senese del XIII—XV secolo. Pistoia, 1903.

Bacci P. — Coppo di Marcoaldo e Solerno di Coppo, pittori Fiorentini del MCC. L'Arte, 1900.

Baldoria N. — Monumenti artistici in San Geminiano. Arch. stor. d'Arte, 1890.

Banchi L. — Le prediche volgari di S. Bernardius da Siena. Siena, 1880—88, 3. vol.

Banchi L. — Gli ordinamenti economici dei comuni Toscani e segnamente del comune di Siena. Atti della R. Accademia dei fisiocratici di Siena, 1879.

Banchi L. — I porti della Maremma senese durante la Repubblica. Arch. stor. Ital., 1869 e seg.

Banchi Luciano. — Alcuni documenti che concernano la venuta in Siena nell' anno 1321 dei lettori e degli scolari dello studio Bolognose. Giorn. stor. degli Archivi Toscani. Anno V, 1861.

Bandini-Piccolomini. — Del conte Umberto di Guglielmo Adobrandeschi da Santa Fiora. Atti e Memorie della R. Accad. dei Rozzi III.

Barduzzi D. — Del Governo dell'Ospedale di Siena delle origini alla caduta della Repubblica. Conferenze della Comm. di Storia Patria. Siena 1895.

Bargagli Petrucci Fabio. — Le fonti di Siena ed i loro acquedotti. Olschki. Siena, 1903.

Bargagli Petrucci F. — Notizie di un arco romano in Siena. Rassegna d'arte senese, 1906.

Bartoli A. — Le lettere di Giovanni Colombini. Lucca, 1856.

Bartoli Adolfo. — Storià della Letteratura italiana. Firenze, Sansonî, 1889.

Belcari F. — Vita del beato G. Colombini. Milano, 1832.

Bellarmati M. — Il primo libro delle Istorie Sanesi, pubblicato per cura di G. Porri. Miscelanea storia sanese. Siena, 1844.

Benci Gusmano. — Ricordi artistici di Siena. Siena, Sordo-muti, 1875.

Berensohn Bernhard. — A Sienese painter of the Franciscan Legend. The Burlington magazine September 1903.

Berlinghieri R. — Notizie degli Aldobrandeschi. Siena, Porri, 1844.

Bernardino S. — Le Prediche volgari di S. Bernardino da Siena dette nella Piazza del Campo 1427. — Edite da L. Banchi. Siena, 1880. 3 Bände.

Bertaux E. — Santa Maria di Donna Regina e l'Arte Senese a Napoli nel secolo XIV. Napoli, 1899.

Bertaux E. — L'art Siennois à Naples au XIV. siècle. Revue archéolog. 1900.

Bindino da Traviale. — La Cronaca edita a cura di V. Lusini. Siena, tip. S. Bernardino, 1900.

Bonichi B. — Rime de Bindo Bonichi da Siena. Bologna, Romagnoli, 1867.

Borghese S. u. Banchi L. — Nuovi Documenti per la storia dell' arte senese. Siena, Torrini, 1898.

Bouchaud P. — La sculpture a Sienne. Paris, Lemerre, 1901.

Bourquelot F. — Études sur les foires de Champagne. Mémoires présentés par divers savants à l'Académie des Inscriptions, Nouvelle série, B. V. Paris 1865.

Braggio Carlo. — La Donna del secolo XV nella storia. Giornale Ligustico di archeologia, storia e letteratura. Anno XII. Genova, 1885.

Brogi G. — Inventario generale degli oggetti d'arte della provincia di Siena. Siena, 1897.

Bruzza P. D. Luigi Barnabita. — Notizie intorno alla patria e ai primi studi del pittore G. Ant. Bazzi detto il Sodoma con documenti. Miscelanea di Belle Arti. Vol. IX. Torino, 1862.

Bulletino senese di storia patria — Zeitschrift, herausgegeben durch die Academia dei Rozzi in Siena, von 1893 an. — Siena, tip. Sordo-Muti.

Buonsignori V. — Storia della repubblica di Siena. Siena, 1856.

Calisse C. — S. Caterina da Siena. Conferenze della Comm. Sen. di stor. patria. Siena, 1895.

Calisse C. — Pio secondo. Siena, 1898.

Canestrelli A. — L'architettura medievale a Siena e nel suo antico territorio. Arte antica senese, 1905.

Canastrelli A. — L'Abbazia di San Galgano. Firenze, Alinari, 1896.

Capecelatro A. — Storia di S. Caterina da Siena e del Papato del suo tempo. Siena, 1878.

Cappellini F. — Dei Giacomo della Quercia. Siena, 1869.

Carocci. — Decorazioni ornamentali nel pavimento del Duomo di Siena. Arte, Ital. Dec. 1895.

Casanova E. — La Donna Senese nel Quattrocento. Siena, 1901.

Catalogo generale della Mostra dell' antica arte senese. 1904.

Caterina da Siena, S. — Le Lettere con proemio di N. Tommaseo. Firenze Barbera, 1860, 4 Bde.

Chiappelli A. — Arte senese antica. Marzocco, 1904.

Chiappelli A. — Duccio e Cimabue dinanzi alla odierna critica inglese. Nuova Antologia, 1904.

Christofani Antonio. — Delle storie d'Assisi libri sei. Assisi, D. Sensi,1866.

Cino da Pistoia. — Vita e poesie di Messer Cino da Pistoia. Ediz. Sebastiano Ciampi. Pisa, Capurro, 1813.

Clausse Gustave. — Basiliques et mosaïques chrétiennes. Paris, E. Leroux, 1893, 2 Bde.

Clausse Gustave. — Les Marbriers Romains, Paris, Leroux, 1897.

Coppini Anita. — Piero Strozzi nell'assedio di Siena. Firenze, 1902.

Cornelius C. — Jacopo della Quercia. Halle, W. Knapp, 1896.

Crove I. A. & Cavalcaselle. — Geschichte der italienischen Malerei. Deutsche Ausgabe von Dr. M. Jordan. Leipzig, Hirzel, 1869.

Cust, R. H. Hobart. — The Pavement Masters of Siena. Handbooks of the Great Craftsmen series. London, G. Bell & Sons, 1901.

Cust, R. H. Hobart. — Il primo maestro del Sodoma. Arte antica senese. 1905.

D'Ancona P. — La miniatura alla mostra senese d'arte antica. L'Arte, 1904.

D'Ancona A. — Cecco Angolieri da Siena. Nuova Antologia, Firenze, 1874, Band XXV.

D'Ancona Alessandro. — Origini del Teatro Italiano. Torino, Loescher. 1891. 2 Bde.

D'Ancona A. — Studii di critica e storia letteraria. Bologna, Zanichelli, 1880.

D'Ancona A. e Bacci O. — Manuale della Letteratura Italiana. Firenze, Barbera, 1898. 5 Bände.

Davidsohn R. — Geschichte von Florenz. Berlin, 1896.

Davidsohn R. — Forschungen zur älteren Geschichte von Florenz. Berlin, Mittler & Sohn, 1896—1901.

Dei Andrea. — Cronica Sanesi. Muratori, Rerum Italicarum Scriptores. Band XV.

Della Valle, Padre Guglielmo. — Lettere senesi. Roma 1786. Giovanni Zempel, vol. 3.

Dino, Duc de — Chroniques siénoises. Paris, 1846.

Dome, Dr. Robert. — Kunst und Künstler. Leipzig, A. Seemann, 1879.

Donati F. — Il palazzo del Comune di Siena. Arte antica senese, 1905.

Donati, Rossi e Franchi. — Francesco di Giorgio Martini. Bullet. senese di storia patria, 1903.

Douglas Langton. — The majolica of Siena. The Nineteenth Century, 1900.

Douglas Langton. — Bullet. senese di storia patria. 1903.

Douglas Langton. — A history of Siena. London, J. Murray, 1902.

Douglas Langton. — A forgotten painter (Sassetta). The Burlington Magazine. Vol. I. Nr. 3, 1903.

Douglas Langton. — The real Cimabue. The Nineteenth Century. London, Nr. 313, März 1903.

Ellòn. — Tavolette depinte della Bicchierna di Siena, che si conservano nel museo di Berlino. Bullet. senese di storia patria, 1895.

Enlart E. — Origines françaises de l'Architecture gothique en Italie. Paris, Thorin & fils, 1894.

Errico Giuseppe. — Folgore da S. Geminiano e la »Brigata spendereccia«. Napoli, F. Bideri, 1895.

Fabriczy C. — Giuliano da Majano in Siena. Jahrbuch d. königl. preuß. Kunstsammlungen, 1903.

Faccio Cesare. — Giovan Antonio Bazzi (Il. Sodoma). Vercelli, Gallardi e Ugo, 1902.

Falletti-Fossati C. — Costumi senesi nella seconda metà del secolo XIV. Siena, Bargellini, 1881.

Falletti-Fossati C. — Principali cause della caduta della Repubblica Senese. Siena, Bargellini, 1883.

Folgore da S. Geminiano. — Le Rime di Folgore da S. Geminiano e di Cene de la Chitarra d'Arezzo, nuovamente pubblicate da Giulio Navone. Bologna, Romagnoli, 1880.

Fra Filippo da Siena. — Gli Assempri. Herausgegeben von D. F. C. Carpellini. Siena Gati, 1864.

Frammento di una Cronachetta Senese d'Anonimo del secolo XIV. — Herausgegeben von Lisini i. N. Mengozzi, Siena, 1893.

Francesco di Tomaseo Cronica. — Muratori, Rerum Ital. script. Bd. XX.

François d'Assise, Saint. — I. Fioretti, trad. d'Arnold Goffin. Bruxelles, Bulens, 1901.

Frati L. — La vita privata di Bologna del secolo XIII al XVII. Bologna, Zanichelli, 1900.

Frizzoni G. — Arte Italiana del Rinascimento. Milano, Dumolard, 1891.

Fumi L. — Il Duomo d'Orvieto e i suoi restauri. Roma, 1891.

Gardner E. G. — The story of Siena and S. Geminiano. London, 1902.

Gaspary Adolf. — Geschichte der Italienischen Literatur. Straßburg, Trübner, 1885—8.

Gebhard Emil. — Moines et papes, Paris, Hachette 1896.

Gigli G. — La città diletta di Maria. Roma, 1716.

Gigli G. — Diario Sanese. Siena, 1854. 2 Bände.

Gillet L. — L'art siennois à l'occasion d'une Exposition récente. Révue des deux mondes, 1909.

Gonse Louis. — L'Art Gothique. Paris, Quantin.

Gosche Agnes. — Simone Martini. Leipzig, Seemann, 1899.

Grassi Ranieri. — Descrizione storica e artistica di Pisa e dei suoi contorni. Pisa, Prosperi, 1838. 3 Bände.

Gregorovius Ferdinand. — Lucrezia Borgia. Stuttgart, Cotta, 1874.

Grotanelli F. — Leggenda minore di S. Caterina da Siena e lettere dei suoi discepoli. Bologna, Romagnoli, 1868.

Guasti G. — Cafaggiolo e di altre Fabbriche di Ceramiche in Toscana. Firenze, Barbera, 1902.

Hartlaub G. F. — Matteo da Siena und seine Zeit. Straßburg, Heitz, 1910.

Hastings G. — Siena, its architecture and art. London, 1902.

Heywood W. — The Ensamples of Fra Filippo. A study of mediaeval Siena. Siena, Torrino, 1902.

Heywood W. — The Palio of Siena. Siena, Torrini, 1899.

Heywood W. — A pictorial Chronicle of Siena. Siena, Torrini, 1902.

Hobbart C. M. A. — The pavement of the masters of Siena. London, 1901.

Jacobsen E. — Sienesische Meister des Trecento in der Gemäldegalerie zu Siena. Straßburg, Heitz, 1907.

Jacobsen E. — Das Quattrocento in Siena. Studien in der Gemäldegalerie der Akademie. Straßburg, Heitz, 1908.

Jacobsen E. — Sodoma und das Cinquecento in Siena. Straßburg, Heitz, 1910.

Jansen Alb. — Leben und Werke des Malers Giovan Antonio Bazzi von Vercelli, genannt il Sodoma. Stuttgart, Ebner und Seubert, 1870.

Kondakoff N. — Histoire de L'Art Byzantin, trad. M. Trawinski. Paris, Librairie de l'Art, 1886.

Kraus Fr. Xav. — Geschichte der christlichen Kunst. Freiburg im Breisgau, Herder, 1900.

Lafenestre George. — St. François d'Assise et Savonarole. Paris, Hachette, 1911.

Lehner Dr. F. A. — Die Marienverehrung in den ersten Jahrhunderten. Stuttgart, Cotta, 1886.

Lesca Dr. Giuseppe. — I Commentarii rerum memorabilium, quae temporibus suis contigerunt d'Enea Silvio di Picccolomini. Estratto dagli Annali della R. Scuola norm. sup. Pisa, 1894.

Lisini A. — Lettere volgari del secolo XIII a Geri e Guccio Montanini. Siena, 1889.

Lisini A. — Provvedimenti economici della Repubblica di Siena nel 1382. Siena, Torrini, 1895.

Lisini A. — Notizie di Duccio pittore. Siena, Sordo-Muti, 1898.

Lisini A. — Notizie su le contrade di Siena. Siena, Nava, 1896.

Lisini A. — Le tavolette dipinte di Biccherna e di Gabella del R. Archivio di stato in Siena. Firenze, Olschki, 1902.

Lisini A. — Papa Gregoria XII ed i Senesi. Firenze, 1896.

Lisini A. — Relazioni tra Cesare Borgia e la Repubblica Senese. Siena, Sordo-Muti, 1900.

Lugano Placido M. — Memorie dei più antichi miniatori e calligrafi Olivetani. Firenze, scuola tipogr. Salesiana, 1903.

Luschin von Ebengreuth. — I sepolcri degli scolari tedeschi in Siena. Siena, Sordo-Muti, 1896.

Lusini V. — Il san Giovanni di Siena e i suoi restauri. Firenze, Allinari, 1901.

Lusini V. — Storia della Basilica di San Francesco in Siena. Siena, 1894.

Lusini V. — Di un gruppo delle pietà di G. Cozzarelli. Rassegna d'arte senese, 1905.

Lusini V. La cronaca di Bindino da Travale (1315—1416). Siena, 1900.

Machiavelli N. — Opere. Firenze, Conti, 1820.

Malavolti Orlando. — Historia dei fatti e guerre dei Senesi. Venezia, 1599.

Manzoni L. — D'un pittore del secolo XIV, non conosciuto in patria. (Meo di Guido da Perugia.) Perugia, 1904.

Marenduzzo A. — Gli »Assempri« di Fra Filippo da Siena. Siena, Nava, 1899.

Marignan A. — Histoire de la sculpture en Languedoc, du XII—XIII siècle. Paris, E. Bouillon, 1902.

Mazzi C. — La Congrega dei Rozzi di Siena. Firenze, Le Monnier, 1882.

Mengozzi N. — Il monte dei Paschi in Siena. Siena, 1891.

Merzario Giuseppe, prof. — I maestri comacini. Milano, G. Agnelli, 1893.

Micheli G. — Il Pavimento del Duomo di Siena. Siena, Sordo-Muti, 1870.

Micheli Prof. Padre Everardo. — Siena e il suo territorio. Siena, Sordo-Muti, 1862.

Milanesi G. — Sulla storia dell'arte Toscana, scritti varii. Siena, Sordo-Muti, 1870.

Milanesi G. — Documenti per la storia dell'Arte Senese. Siena, Porri, 1856.

Minghetti M. — Le donne italiane nelle belle arti al secolo XV e XVI. Scritti Varii. Bologna, Zanichelli, 1896.

Minocchi Salvatore. — Le mistiche nozze di San Francesco e Madonna Povertà. Allegoria francescana edita in un testo del Trecento. Firenze Biblioteca scientifica-religiosa, 1901.

Miscellanea storica senese. — Siena, Nava, 1893—8, 5 Bände.

Molinier Auguste. — Les manuscrits et les miniatures. Paris, Hachette, 1892.

Mondolfo U. G. — Pandolfo Petrucci, Signore di Siena. Siena, 1899.

Montalvo A. — Relazione della guerra di Siena. Torino, 1863.

Montluc B. — Comentari di stato e di guerra. Cremona, 1628.

Morelli G. — Della Pittura Italiana. Milano, Frat. Treves, 1897.

Moriani L. — Notizie sulla Università di Siena. Siena, 1873.

Muratori L. — Rerum italicarum scriptores, vol. XV, Cronica Senese (Andrea Dei, Agnolo di Tura, Neri di Donato), vol. XX, Historia senesis, vol. XXIII, Cronica senese di Allegrino Allegretti.

Mussini L. — Le Tavole della Bicherna e della Gabella della Repubblica di Siena. Siena, Bargellini 1877.

Nardini Despotti Mospignotti. — Lorenzo del Maitano e la facciata del Duomo d'Orvieto. Roma, Tipogr. dell'Unione Cooperativa Editrice, 1891.

Omont Henri. — Fac-similes des miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Biblothèque nationale du VI au XI siècle. Paris, E. Leroux, 1902.

Paladini Carlo. — San Francesco d'Assisi nell'arte e nella storia lucchese. Firenze, Rassegna nazionale, 1901.

Palmarini I. M. — L'Arte di Giotto. Firenze, L'Elzevirana, 1901.

Pantanelli A. — Francesco di Giorgio Martini e dell'arte de suoi tempi in Siena. Siena, Goti, 1870.

Paoli C. — I »Monti« o fazioni della Repubblica di Siena. Nuova Antologia, Heft XV, August 1891.

Paoli C. — Il libro di Montaperti. Firenze, Vieusseux, 1889.

Paoli C. — La battaglia di Montaperti, estr. del vol. 2, del Bullet. Senese di Storia patria. Siena, 1869.

Paoli C. — Siena, Firenze e la Valdelsa. Castelfiorentino, 1899.

Paoli C. — Siena alle Fiere di Sciampagna. Conferenze della Com. Sen. di stor. patria. Siena, 1898.

Paoli C. & Piccolomini E. — Lettere volgari del secolo XIII. Bologna, Romagnoli, 1871.

Pardi G. — Della vita e degli studi di Giov. Colombini da Siena. Bullet. senese di storia patria, 1895.

Pastor Dr. L. — Geschichte der Päpste seit dem Ausgang des Mittelalters. Freiburg im Breisgau, Herder, 1894, 3 Bände.

Patetta F. — Caorsini senesi in Inghilterra nel sec. XIII, con documenti inediti. Bull. Sen. di stor. patria, 1897.

Pavimento (Il) del Duomo di Siena e il prof. Alessandro Franchi. Firenze, Le Monnier, 1880.

Pecci A. A. — Memorie storico-critiche della Città di Siena. Siena, 1755, 4 Bände.

Pecci G. A. — Storia del Vescovado di Siena. Lucca, 1748.

Pératé André. — Etudes sur la peinture siennoise : Duccio. Gazette des Beaux-Arts. Paris, 1893.

Percius Mason F. — Andrea Vanni. Burlington Magazine, 1903.

Piccolomini Allessandro. — La Raffaella, ovvero della bella creanza delle donna, dialogo, nuovamente ridoto. Milano, G. Daelli, 1862.

Piccolomini Dott. Paolo. — Indici delle pubblicazioni della Società senese di Storia patria municipale (1865—1870), della sezione letteraria e di storia patria municipale della R. Accademia dei Rozzi (1894—1901). Siena, Sordo-Muti, 1902.

Poggi G. — La mostra di antica arte senese. Emporium, 1904.

Priuli Bon. contessa. — Sodoma. London, George Bell & Sons, 1900.

Professione A. — Siena e le Compagnie di Ventura nella seconda metà del sec. XIV. Civitanova, Marche, 1898.

Professione A. — Corradino di Svevia e il suo passagio per Siena. Siena, 1885.

Promis Domenico. — Monete della Repubblica di Siena. Torino, Stamparia reale, 1868.

Prunai G. B. — Siena, una città del Trecento. Firenze, F. Lumachi, 1902.

Raccolta di novellieri italiani. — Torino, Cugini Pomba, 1853.

Reymond M. — La sculpture Florentine. Florence, Alinari, 1898.

Ricci Arturo. — Canzonieri senesi della seconda metà del Quatrocento. Siena, Sordo-Muti, 1899.

Ricci Corrado. — Il Palazzo Pubblico di Siena e la Mostra d'Antica Arte Senese. Bergamo, 1904.

Ricci Corrado. — Pintoricchio. London, 1902.

Ricci Corrado. — Giov. da Siena. Arte antica Senese, 1905.

Richter M. — La facciata del duomo di Siena. Zeitschrift f. bild. Kunst, 1899.

Ricotti E. — Storia delle Compagni di Ventura. Torino, 1893, 2 Bde.

Rime antiche senesi — trovate da E. Molteni e illustrate da V. de Bartholomeis. Roma. Società filologica Romana, 1902.

Rivoira G. T. — Le origini della architettura Lombarda. Roma, Loescher, 1901.

Rocchi E. — L'Opera e i tempi di Francesco di Giorgio Martini. Siena, Sordo-Muti, 1900.

Roffia G. — Racconti delle principali facioni della guerra di Siena. Firenze Vieusseux, 1842.

Rondini G. — Sena Vetus. Torino, Frat. Bocca, 1892.

Rondini G. — Tradizioni popolari e leggende di un comune medioevale e del suo coutado. — Firenze, 1886.

Rondini G. — Leggende, novellierie e teatro dell'antica Siena. Conferenca. Siena, Sordo-Muti 1896.

Ronzoni D. Domenico. — L'Eloquenza di S. Bernardino da Siena e della sua scuola. Siena, 1899.

Rossi P. — L'Arte senese nel Quattrocento. Conferenze della Com. Sen. di storia patria. Siena, 1899.

Rossi P. — Cronica. Muratori, Rerum Ital. Script. Band XX.

Rossi P. — Fredo Tolomei rettore della università dei leggisti citramontan, dello studio bolognese nel 1301. — Studi senesi. Siena, 1888.

Rossi P. — Pio II a Pienza. Bullet. senese di stor patr. Siena, Sordo-Muti, 1901.

Rossi P. — Le origini di Siena. Siena avanti il dominio romano. Siena, 1895.

Rossi P. — Siena, colonia romana. Siena, 1897.

Rossi P. — Il Pintoricchio a Siena. Bullet. senese di storia patria. 1902.

Rothes W. Dr. — Die Blütezeit der sienesischen Malerei. Straßburg, 1904.

Rothes Walter. — Anfänge und Entwickelungsgänge der alt-umbrischen Malerschulen, insbesondere ihre Beziehungen zur frühsienesischen Kunst. Straßburg, Heitz, 1909.

Rusconi J. A. — »Siena«. Bergamo, 1907.

Rubini Ferd. — Dei restauri eseguitti nella chiesa metropolitana in Siena del luglio 1864 al 31 dicembre 1878. Siena, Bargellini, 1869 e 1879.

Sabatier Paul. — Vie de S. Francois d'Assisi. Paris, Fischbacher.

Salimbene Parmegianino Fra. — Cronaca. Edit. Carlo Cantorelli. Parma, Battei, 1883.

Salvemini G. — Studi storici. Firenze, Seeber, 1901.

Schmarsow A. — Raphael und Pinturicchio in Siena. Stuttgart, 1880.

Schmarsow A. — S. Martin von Lucca und die Anfänge der toscanischen Skulptur im Mittelalter. Breslau, S. Schottländer, 1890.

Schnaase Dr. Carl. — Geschichte der bildenden Künste. Düsseldorf, 1874.

Schubring Paul. — Pisa. Leipzig, Seemann, 1902.

Schubring Paul. — Schloß- und Burgbauten der Hohenstaufen in Apulien. Berlin, W. Spemann. In der Zeitschrift »Die Baukunst«. II. Serie, 5. Heft.

Schubring P. — »Il buon reggimento, affresco di A. Lorenzetti«, Zeitschrift f. bild. Kunst, 1902.

Schubring P. — »Urbano da Cortona«. Straßburg, Heitz, 1903.

Schubring P. — »Die Plastik Sienas im Quatrocento.« Berlin, 1907.

Siena e il suo territorio. — Siena, 1862. — Sammelwerk.

Sismondi M. Simon de. — Histoire des Républiques italiennes du moyen âge. Bruxelles, 1838, 8 Bde.

Sozzini Alexandro. — Diario delle cose avvenute in Siena dai 21 Iuglio 1550. ai Giugne 1555. Firenze, Vieusseux, 1842.

Stapper Riccardo. — Pietro Hispano (Papa Giovanni XXI) ed il suo soggiorno in Siena. Siena, Sordo-Muti, 1899.

Statuti senesi, scritti in volgare ne'secoli XIII e XIV, e pubblicati secondo i testi del R. Archivio di stato in Siena, per cura di F. L. Polidori e L. Banchi. Bologna, 1863, 1871, 1877, 3 Bde.

Supino I. B. — Il Camposanto di Pisa. Firenze, Alinari, 1896.

Supino I. B. — Il Trionfo della morte ed il giudizio Universale nel Campo Santo di Pisa Arch. stor. d'Arte, 1894.

Tanfani Centofanti L. — Della patria di Niccolo Pisano, estratto del giornale: »Lettere e Arti«, Bologna, 1890.

Thode Henry. — Studien zur Geschichte der italienischen Kunst im XIV. Jahrhundert. Pietro Lorenzetti. — Repertorium für Kunstwissenschaft. Berlin 1888, XI. Band.

Toesca G. — »Ope e di Giov. di Paolo«. L'Arte, 1904.

Thomas Antoine. — Francesco da Barberino e la littérature provençale en Italie au moyen-âge Paris, Thorin, 1883.

Thomas, Dom Grégoire. — L'Abbaye de Mont-Olivet-Mayeur. Sienne, impr. St. Bernardin, 1898.

Thureau-Dangin. — Saint Bernardin de Sienne. Paris, Plon, 1896.

Torraca Francesco. — Studi su la lirica italiana del Duccento, Bologna Zanichelli, 1902.

Ugurieri-Azzolini. — Pompe sanesi. Pistoia, 1649.

Vasari G. — Le vite de'più eccelenti Pittori, Scultori ed Architettori, con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi. Firenze, 1878 bis 1882.

Venturi A. — Storia dell'arte italiana. Milano, Hoepli, 1902. — Band I und die weiteren Bände.

Venturi A. — »La scuola di Nicolo d'Apulia«. L'Arte, 1904.

Verdiani-Bandi. — La guerra di Siena in Val d'Orcia. Siena, Sordo-Muti, 1900.

Vigo Pietro. — Carlo Quinto in Siena, relazione die un contemporaneo. Bologna Romagnoli, 1884.

Villani G. — Croniche. Firenze, Giunti, 1587.

Villari P. — I primi due secoli della storia di Firenze, 1898–9.

Villari P. — Niccolo Machievelli ed i suoi tempi. Milano, Hoepli, 1895, 3 Bde

Vita italiana. — Conferenze. Milano, Treves, 1901.

Voigt Dr. Georg. — Enea Silvio de Piccolomini als Papst Pius der Zweite. Berlin, G. Reimer, 1856, 3 Bde.

Wagner Hans Joachim. — Domenico di Bartolo Ghezzi. Inaugural-Dissertation. Göttingen, 1898.

Weigelt Curt. — »Duccio di Buoninsegna«. Studien zur Geschichte der frühsienesischen Tafelmalerei. Leipzig, Hiersemann, 1911.

Weiss A. — Aeneas Sylvius Piccolomini als Papst Pius II. Graz, 1897.

Wickhoff F. — Über die Zeit des Guido von Siena. — Mitteilungen des Instituts für österr. Geschichtsforschung. X. Band, Innsbruck, 1889.

Wood Brown. — Cimabne and Duccio at Santa Maria Novella — Repertorium für Kunstwissenschaft. Band XXIV

Wood Brown J. — The Dominican Church of Santa Maria Novella at Florence. Edinburgh, Schulze, 1902.

Wüscher Becchi. — S. Maria Antiqua. in der Zeitschrift Le Monde catholique illustré. IV. Anneè. Nr. 3, Rome, 1902.

Yriarte Ch. — César Borgia. Paris, 1889.

Zdekauer L. — Documenti senesi reguardanti le Fiere di Champagna. Siena, 1896.

Zdekauer L. — La vita privata dei Senesi nel Dugento. Siena, Sordo-Muti, 1896.

Zdekauer L. — La vita pubblica dei Sienesi nel Dugento. Siena, 1897.

Zdekauer L. — Il Mercante Senese nel Dugento. Siena, Nava, 1900.

Zdekauer L. — Il constituto del comune di Siena dell'anno 1262, pubblicato sotto gli auspici della Facoltà giuridica di Siena. Milano, Hoepli, 1897.

Zdekauer L. — Lettere familiari del Rinascimento senese (1409—1525). Siena, Sordo-Muti, 1897.

Zdekauer L. — Sulle origini dello studio senese. Siena, 1896.

Zdekauer L. — Studio di Siena nel Rinascimento. Milano, Hoepli, 1894.

Zdekauer L. — Un Battesimo in Siena nel 1399. Siena, Nava, 1896.

Zdekauer L. — »Il constituto dei consoli del Placito de Comune di Siena«. Siena, 1890.

Zdekauer L. — »Il Taccuino senese di Giuliano da S. Gallo«. Siena, 1902.

Zdekauer L. — »Sano di Pietro e masser Cione de Ravi, conte di Lattaia«. Arte Antica senese, 1905.

Zdekauer L. — »Statuti criminali del foro ecclesiastico di Siena«. Bullet. Senese di storia patria, 1900.

Zimmermann Max G. G. — Giotto und die Kunst Italiens im Mittelalter. Leipzig, Seemann, 1899.



Verzeichnis der Abbildungen

Erster Teil



Erster Abschnitt

Civitas Virginis

I.

Siena, sagt man, gleiche einem Sterne; denn strahlenförmig habe sich die Stadt auf den durch tiefe Talschluchten getrennten Hügeln ausgebreitet.

Mir will es scheinen, daß sie mehr einem ungeheuren Polypen ähnelt, den das Meer ausgespien hat, als noch Wasser die Maremmen bedeckte. Der Polyp blieb in den Untiefen sitzen und versteinerte, seine wunderlichen Glieder nach allen Seiten ausbreitend — die Menschen aber erbauten auf ihm ihre Häuser und Paläste, die sich wie ein Schuppenpanzer ausnehmen. Die Augen dieses Ungeheuers bilden der Palazzo pubblico, die Kathedrale und das Dominikanerkloster, während es seine Fangarme in der Richtung nach der Porta S. Marco, der Porta Romana und nach Camolia hinausstreckt. Zwei Bäche: die Tressa und Riluogo gruben ihr Bett tief ins Tal ein, und strömen der Arbia zu, einem Flusse, der mit der glänzenden Vergangenheit Sienas auf das engste verknüpft ist; in der Ferne aber verliert sich der Blick gegen Süden zu in den bläulich schimmernden Hainen des Monte Maggio, während im Westen der höchste Berg dieses Landes, der Monte l'Amiata, emporragt.

Etwas nördlich liegt ein berühmtes Weingelände, das mit Sieneser und Florentiner Blut getränkte Tal von Chiana, eine Stätte immerwährenden Streites. Von allen Seiten, gleichviel, ob vom Rathause, dem Dominikanerkloster oder von der Festung aus, genießt man eine höchst malerische Aussicht voller Abwechslung, die noch

gehoben wird durch zahlreiche, auf die Hügel hingestreute Burgen und Ruinen, welche auf Schritt und Tritt daran mahnen, daß wir hier auf klassischem Boden des feudalen Rittertums stehen.

Der Sage nach flüchteten die Söhne des Remus, Senio und Aschio vor ihrem Onkel Romulus in die Berge von Siena, woselbst sie Schutz fanden und die Burg Senio gründeten. Bei ihrer Flucht aus Rom hatten sie das heilige Wahrzeichen ihres Geschlechtes — eine Wölfin mit Zwillingen — mitgenommen, die in der neuen Stadt wie ein Schatz gehütet wurde.

Als die beiden Flüchtlinge nun den Göttern für ihre glückliche Rettung Opfer darbrachten, geschah etwas Außergewöhnliches. Vom Opferaltar Apollos stieg nämlich pechschwarzer Rauch empor, während der vom Opferaltar Dianas in Gestalt einer herrlichen blendend weißen Wolke erschien; daher stammen die Farben Schwarz und Weiß im städtischen Banner — der »Balzana«.

Die Bürger von Siena aber hingen mit solcher Verehrung an ihrer Wölfin und ihrem Banner, daß die Obrigkeit einen spottsüchtigen Maler, der im Jahre 1264 einen Schild gemalt hatte, auf dem ein Löwe die »Lupa« würgte und dabei ihr Maul blutig riß — zu einer Geldbuße verurteilte, weil er es gewagt hatte, das Wahrzeichen der Stadt zu verhöhnen.

Nach der Legende liegt der Ursprung Sienas somit weit zurück, und schon im XII. Jahrhundert nannte man die Stadt eine Altertümliche »Città vecchia«. Nach den neuen Forschungen unterliegt es keinem Zweifel, daß Siena bereits zur Zeit der Etrusker eine wichtige Ortschaft war. Ihre Bevölkerung mußte im Laufe der Zeiten mehr als einmal eine Auffrischung durch nordisches Blut über sich ergehen lassen, indem mächtige, longobardische und fränkische Geschlechter sich nach den Kriegen daselbst ansiedelten, so die Aldobrandeschi, Ardengheschi, Berardengi, Scialengi und andere ähnlichen Namens. In der Longobardenzeit war Siena eine königliche Stadt, — Città regia —, deren Einkünfte der Monarch für sich beanspruchte, und die von einem Conte verwaltet wurde. — Später teilten sich Conte und Bischof in die Herrschaft; aber schon Mitte des XII. Jahrhunderts verschwindet der Conte, um einer Obrigkeit Platz zu machen, die sich aus Bischof und Konsuln, — und zwar letzteren als Vertreter des Volkes — zusammensetzte. Bischof und Kommune — unterstanden selbstverständlich der allerhöchsten

kaiserlichen Gewalt. Diese gemischte, halb geistliche, halb weltliche Verwaltung fand sich nirgends mehr in toscanischen Landen vor und entwickelte sich aus Verhältnissen, die nur Siena eigentümlich waren. Doch verlieh der Kaiser Ende des XII. Jahrhunderts der Gemeinde auf Kosten der bischöflichen Gewalt allerhand Privilegien, was zur Folge hatte, daß diese, ähnlich wie Pisa, überwiegend ghibellinisch gesinnt wurde. — Eine nicht zu unterschätzende Stütze hatte das Kaisertum offenbar in jenen deutschen Geschlechtern, die sich schon früher dort seßhaft gemacht hatten. Indessen waren die kirchlichen Überlieferungen bei der Bevölkerung so in Fleisch und Blut übergegangen, daß — trotz der engen Beziehungen zwischen Gemeinde und Kaisertum — in Siena der Bischof auf weltliche Angelegenheiten einen größeren Einfluß ausübte, als dies in anderen Städten der Fall war. Streitigkeiten, welche bei Auslegung der städtischen Statuten entstanden, wurden ihm zur Entscheidung vorgelegt. — Bezeichnend für die Geschichte Sienas ist jenes früher im Rathause aufbewahrte Buch, worin die Volk und Bürgern von Siena seitens der Nachbarn zugefügten Beleidigungen eingetragen wurden — »Memoriale delle offese di Siena.« — »Vergiß nicht, o Siena!« — las man darin auf der ersten Seite —, »daß lange Zeit hindurch Florenz und andere toscanische Städte dir Schimpf und Schande angetan haben« . . . Das Verzeichnis der Beleidigungen war schier endlos, und außer Florenz hatten sich insbesondere Montalcino, Montepulciano und Colle di Val d'Elsa vor der Rache der Sienenser in acht zu nehmen.

Auch hier spielt, wie in der Geschichte von Pisa oder Genua, die »Vendetta« eine Hauptrolle. Während aber der politische Horizont Pisas ein weiter war — vor sich hatte es das offene Meer —, und daher die Geschichte Pisas, trotz beständiger Kämpfe mit Lucca und Genua, mehr oder weniger der allgemeinen Staatengeschichte Europas angehört, war Siena — vom Meere durch die Maremmen abgeschnitten, auf dem Lande von mißgünstigen Nachbarn eifersüchtig bewacht — auf sein kleines noch aus der Longobardenzeit stammendes Territorium eingeschränkt. Zwar fiel es den Sienensern einmal ein, an den Maremmen einen Hafen besitzen zu wollen und mit Pisa auf dem Meere in Wettbewerb zu treten; allein das Fieber erwies sich mächtiger, als der Wille der Signoria von Siena. — In dem zu diesem Zwecke eigens angekauften befestig-

ten Hafen von Talamone wollte sich niemand niederlassen und ganz Italien machte sich darüber lustig, daß Siena, durch seine Eitelkeit bekannt, seine Hoffnungen auf Talamone setzte:

. . . . quella gente vana
che spera in Talamone.

Die Kriege Sienas waren eigentlich nur Grenzstreitigkeiten, Kämpfe um die Feldmark, um den Rain. Dabei fehlte auch nicht das charakteristische Merkmal derartiger Kämpfe: die Verbissenheit der Streitenden. Durch Jahrhunderte währt mit dem benachbarten Arezzo solch' eine blutige Grenzfehde, deren Ursprung noch in die Zeit der Longobardenkönige zurückreicht. Dieselbe entstand aus der Abgrenzung von Gerichtsbezirken — damals gleichbedeutend mit Verwaltungsbezirken —, wobei ein Teil der Diözese von Arezzo — im ganzen achtzehn Pfarren — der Herrschaft Sienas unter dem dortigen Gastaldo zufielen. Der Bischof von Arezzo ließ sich selbstverständlich seine wohlerworbenen Rechte an diesen Pfarren nicht so ohne weiteres schmälern, während umgekehrt der Bischof von Siena die Kirchengewalt über sie beanspruchte, und zwar so weit als der weltliche Arm von Siena reichte. — So ermordeten noch im Jahre 711 Parteigänger des Bischofs von Arezzo den Gastaldo von Siena, Godobert, welcher für die Rechte seiner Vaterstadt eingetreten war. Vier Jahre später — im Jahre 715 — fällte König Luitprand, mit vier Bischöfen als Beisitzern, das erste Urteil in dieser Sache, und zwar zugunsten von Arezzo. — Allein Siena gab nicht nach, die Streifzüge wurden fortgesetzt und der Streit kam bis zur römischen Curie, welche die an sich verwickelte Angelegenheit noch mehr in Verwirrung brachte, indem sie bald zugunsten von Arezzo, bald zugunsten von Siena entschied. Die Gerechtigkeit wurde eben durch die jeweiligen politischen Interessen beeinflußt. So gab Papst Victor II. dem Bischofe von Arezzo recht, Nicolaus II. den Sienesen — Alexander II. kassierte wiederum das Urteil seines Vorgängers, während Kalixt II. mehr zu Siena hinneigte. — Ein Jahr später aber stand dessen Nachfolger Honorius wieder ganz auf der Seite von Arezzo.

Kalixts Urteilsspruch verursachte dem Bischofe von Arezzo so viel Kummer und beunruhigte ihn so sehr, daß er auf die unglaublichsten Einfälle kam, um eine andere Entscheidung herbeizuführen.

Unter anderem wollte er es auf ein Gottesurteil ankommen lassen, dem sich beide Bischöfe zu unterziehen hätten. So sollte jeder getrennt in einer Kammer der Laterankirche eingesperrt werden und bei verschlossenen Türen fasten. Wessen Türe sich zuerst von selbst öffnen würde, dem sollten jene 18 Pfarren, um die sich der Streit drehte, zugesprochen werden.

Noch abenteuerlicher klingt folgendes: beide Kirchenfürsten sollten sich fest die Hände reichen und gleichzeitig in den Tiber springen; wer von beiden unterginge, der sollte unstreitig als Besiegter gelten.

Gwelfred, Bischof von Siena, wollte indes von derartigen Richtersprüchen nichts wissen und verließ Rom. Nach Hause zurückgekehrt, nahm er zu Pfingsten drei strittige Pfarren in Besitz, wobei er dem Volke ein schwarzes Kreuz zeigte, das ihm der Papst zum Zeichen seiner Herrschaft verliehen hatte. Auch hielt er bei dieser Gelegenheit eine Predigt über den Text des Psalmisten vom Sperling, der endlich sicheren Schutz gefunden habe. Dabei lud aber der Bischof, der in hohem Maße stotterte, den Spott des Volkes auf sich, welches seine Predigt: lo sermon de la pazzarella — Predigt eines Hohlkopfes — taufte, weil der arme Redner im Stottern passera (Sperling) wie pazzarella aussprach.

Eine weitere Quelle erbitterter Kämpfe zwischen Siena und seinen Nachbarn bildete der Streit um die Erbschaft der Markgräfin Mathilde, welche durch hundert Jahre zum Zankapfel der Toscanischen Städte wurde. Aus diesem Anlasse verwüsteten bald der Kaiser, bald die Anhänger des Papstes die gesegneten Fluren Italiens. Die Städterepubliken hielten es jetzt mit der einen, jetzt mit der anderen Partei, je nachdem auf der einen oder der anderen Seite größerer Gewinn zu erwarten und die Aussicht vorhanden war, aus jener Erbschaft eine Burg oder einen Fetzen Land an sich zu reißen. Dabei hatte Siena fast immer die entgegengesetzten Interessen von Florenz — ewige Feindschaft, ewige Kämpfe und Überfälle waren daher zwischen diesen Städten an der Tagesordnung.

»Die Sienesen und Florentiner« — berichtet ein italienischer Autor — »haßten einander aus tiefster Seele, man kann sagen, mit raffinierter Leidenschaftlichkeit, sie bekämpften sich unablässig mittels Intriguen, Repressalien, mit Schwert und Lanze, Schmähungen und Sarkasmus, in Prosa und in Versen, auf den Anhöhen der

Chiana und im Tale der Elsa, verfolgten einander in Novellen, Legenden und Gedichten«. — Eine Volkscanzone über die Meucci (Spitzname der Sienesen im verächtlichen Sinne) spottet, »daß sie drei Menschen in ihrer Bicherna (Finanzamt) und drei Lire in der Tasche hätten und dabei immer Krieg! Krieg! schrien; wenn aber der florentinische Marzocho seine Mähne sträube und die weißen Zähne fletsche, fliehe die Wölfin und beginne zu blöken wie ein Lamm.«

E gli hanno tre huomini da Bicherna
Chon tre lire di quatrini,
Sempre gridano guerra, guerra
A questi nostri Fiorentini
Ma se Marzocho risa i crini
E mostri loro li denti bianchi
Caccierassi la lupa innanzi
Farolla belarre come un agniello

Treffend bemerkt in dieser Hinsicht der Chronist Salimbene in seiner bilderreichen Sprache, daß, ebenso wie zwischen Mensch und Schlange, Hund und Wolf, Pferd und Drache schon von Natur aus Haß und Feindschaft herrschen, so auch zwischen Toscanas Städten angeborener Groll. Dem Pisaner ist der Genuese und sein Nachbar von Lucca ein Dorn im Auge. Der Florentiner mag den Pisaner nicht u. s. w.

Zwischen Siena und Florenz gab es übrigens nicht wenig gewichtige Ursachen des Hasses, denn dort kreuzten sich politische, wirtschaftliche und kaufmännische Interessen. Siena repräsentierte ghibellinische, aristokratische, feudale Grundsätze, Florenz, mit überwiegend guelfisch gesinnter Bevölkerung, war die am meisten demokratisch vorgeschrittene Stadt Italiens.

Schließlich hatte das emporstrebende Siena nicht nur mit äußeren Feinden zu kämpfen; denn auf seinem eigenen Territorium wohnte eine zahlreiche Lehns-Ritterschaft, die mit schelem Auge auf die erstarkende Macht der Kommune und ihre Selbstverwaltung blickte. Um die Wende des XIII. Jahrhunderts zählte man im Gebiete von Siena achtundsechzig mächtige aristokratische Geschlechter.

Aus Tradition und wohlverstandenem Interesse standen diese Geschlechter auf Seiten des Kaisertums, als Repräsentanten der ghibellinischen Weltanschauung, während umgekehrt die städtische, ins-

besondere die ärmere Bevölkerung, schon aus natürlichem Hasse gegen die Mächtigen, guelfisch gesinnt war. Diese alten Familien longobardischer und fränkischer Abstammung bildeten dem Volke gegenüber den geschlossenen, oppositionellen Stand der Magnaten. Die Städte haßten natürlich diese Feinde ihres Eigentums und ihrer Freiheit. Bis zur Stunde hat sich im Volke die Erinnerung an jene furchtbaren Rittergestalten — Raubritter heißen sie heute noch — wach erhalten. So erscheint an nebeligen Herbsttagen im Tale della Paglia der unselige Ghino di Tacco mit großem Speer in der Hand: unstät irrt seine Seele umher, denn — er hat den Papst beraubt.

Unter den Magnatengeschlechtern ragten vor allen die Aldobrandeschi, Grafen di S. Fiora hervor, von denen man sagte, sie besäßen so viele Schlösser, als es Tage im Jahre gebe. In alten Zeiten hatte vor ihnen Siena, hatte Orvieto gezittert. Stolz, grausam, gewalttätig, waren sie das Unglück des Landes. Einen von ihnen, Omberto, versetzt Dante ins Fegefeuer, läßt ihn dort für seinen Stolz büßen und über die Schicksale seiner Vorfahren weinen.

»Das alte Blut meiner Ahnen und ihre Taten voll Ruhm hatten mich so mit Anmaßung erfüllt, daß ich uneingedenk unserer gemeinsamen Mutter jedermann verachtete, bis der Hochmut mich und meine Familie ins Unglück stürzte . . .

L'antico sangue e l'opere leggiadre
De'miei maggior mi fer si arrogante,
Che non pensando alla comune madre
Ogni uomo ebbi in dispetto . . .

Dante erwähnt in seinen Klagen über die Heimsuchungen Italiens als besondere Plage jene Aldobrandeschi, und der schlichte sienesische Mönch Fra Filippo schildert anschaulich, was für Volk sie in ihren Diensten hielten. Zu den gräflichen Günstlingen — erzählt Fra Filippo — gehörte auch der Anführer der Miliz (un Caporale) Namens Giovagnuolo di Val di Sieve. Dieser Mensch war so grausam, daß er sich einmal von den Aldobrandeschi als besondere Gunst erbat, hundert Gefangene, die man in Haft hielte, köpfen zu dürfen. Er bediente sich dazu eines alten Mannes, der gute Arbeit verrichtete, denn er hatte den Teufel im Leibe, und es fielen auch tatsächlich an einem Tage die hundert Köpfe. Giovagnuolo geriet dabei in solch' bestialische Wut, daß er zuletzt dem alten Schergen

als Belohnung auch den Kopf abhieb. Und so unversöhnlich war der Haß gegen seine Feinde, daß er noch auf dem Sterbebette Rache brütete gegen alle, die ihm etwas angetan hatten. Dem Prior des Augustinerklosters, den man gerufen hatte, um Giovagnuolo auf den Tod vorzubereiten, verweigerte er die Beichte, und als ihm der Prior und die Familie dieserhalb zuredeten, wehrte er ab, mit den Worten, daß er doch, falls er wieder gesund werde, sich an seinen Feinden rächen müsse; das jetzt Gott gegebene Versprechen, dies nicht zu tun, würde er niemals halten. »Wenn ich gesunde« — sagte er — »dann dürstet meine Seele nach der vendetta, und wenn ich etwas anderes verspräche, würdet ihr es mir doch nicht glauben . . . Im Jenseits harren meiner so viele Feinde, daß, selbst wenn mir Gott meine Sünde verzeihen wollte, ich dies nicht tun könne. Übrigens würde mich Gott bei all' Seiner Barmherzigkeit doch nicht aufnehmen, und auch ich würde mich nicht so tief erniedrigen, um Ihm meine Furcht zu zeigen. Das Bewußtsein, daß mir Gott nicht vertraut, läßt mich Ihm um so weniger Vertrauen entgegenbringen.«

Er starb denn auch, ohne das letzte Sakrament empfangen zu haben; trotzdem befahlen die Grafen, ihn in der Kirche zu bestatten. Die Augustiner wehrten sich anfänglich dagegen, zuletzt aber gaben sie nach, »die Aldobrandeschi mehr fürchtend, als Gott«. Kaum aber war sein Leib begraben, als sich in der Kirche mit großem Gepolter ein Spuk einstellte und ein solches Unwetter zu toben anfing, daß nicht nur die Mönche, sondern auch die Nachbarn nachts kein Auge schließen konnten. Durch die Ritzen erblickte man miteinander kämpfende Ritter, auch Fußvolk, das mit dem Schwerte in der Hand nachdrängte, und wilde Tiere, die das furchtbarste Gebrüll erhoben. Als dieser Höllenlärm nach drei Tagen nicht aufhörte, waren die Ordensbrüder genötigt, den Körper des Verbrechers aus der Kirche zu entfernen und im Garten am Flusse zu begraben. Damit stellte sich die Ruhe wieder ein.

Fast noch schlimmer als die Aldobrandeschi trieben es die Ardengheschi aus Civitelli, welche die Gegend der Maremmen beunruhigten. Ihre Beschäftigung bestand darin, Vieh zu rauben, Pferdeställe aufzubrechen, armen Frauen den letzten Groschen wegzunehmen und friedlichen Nachbarn Steine in den Weg zu legen. Kein Wunder, daß die dem Podestà von Siena, Barrne de Mangi-

adori, einem überaus tüchtigen Manne, viel zu schaffen machten, trotzdem er Strafen ohne Ende über sie verhängte. Als sie wieder einmal seinen Händen entschlüpft waren, ließ er bekannt machen, »daß, wenn er einen von Ihnen erwische, er denselben zunächst gleich einem Fleischerhunde an einer Kette gefesselt auf der piazza del Campo zeigen würde, um ihn dann auspeitschen, durch die Gassen Sienas schleifen und schließlich aus der Umgegend fortjagen zu lassen«.

Solch' kräftige Sprache redete schon damals die Stadtrepublik zu den feudalen Herren.

II.

Der Stand, dem die Stadt in erster Linie ihr Emporblühen zu verdanken hatte und auf dem ihre Machtstellung beruhte, war der der Kaufleute und Bankiers. Ähnlich, wie in vielen anderen Städten Toscanas und Norditaliens wurden Handel und Gewerbe zur Grundlage von Sienas Blüte.

Die longobardische und fränkische Ritterschaft hatte die lateinische einheimische Bevölkerung gänzlich von der Regierung ausgeschlossen und ihr damit unwillkürlich den Weg gewiesen, auf dem sie zu Macht und Ansehen gelangen konnte: nämlich durch den Erwerb von Reichtümern. Letztere machte sich auch diesen Umstand zu Nutzen, und der Kampf zwischen Bedrückern und Bedrückten, der sich auf wirtschaftlichem Gebiete vollzog, ging, wenn auch langsam, so doch ununterbrochen weiter.

Toscanische Ortschaften, von denen wir heute kaum annehmen würden, daß ihnen jemals irgendeine wirtschaftliche Bedeutung zukam, erfreuten sich im XIII. Jahrhundert eines sehr ausgedehnten Handels. — So unterhielt das armselige San Geminiano Handelsbeziehungen mit dem byzantinischen Reiche, mit Ägypten und Kleinasien, seine Bürger heimsten reichen Gewinn ein aus Sardinien, Neapel und Sizilien.

Der Kaufmannsstand entwickelte sich in Siena bereits zu Anfang des XII. Jahrhunderts ausnehmend günstig. Ihm entstammen jene hochgebildeten, von größter Vaterlandsliebe beseelten Patriziergeschlechter. Neben den eigentlichen Kaufleuten, welche sich mit der Ausfuhr der damals wichtigsten Artikel des italienischen Handels,

wie: orientalischer Stoffe und Gewürze, Pfeffer, Ingwer, Wachs, und namentlich auch des in Toscana in großem Maßstabe angebauten Safrans befaßten — und dafür Leinenstoffe, Tuch, Häute für die Pergamentfabrikation, Zuckerrohr sowie Spitzen aus Frankreich und England einführten — gab es noch zahlreiche Bankiers und Wechsler, und gerade diese waren für die dominierende Stellung Sienas ausschlaggebend.

Die letzteren gewährten den Gemeinden und der Geistlichkeit Darlehen und zwar nicht nur in Italien, sondern anch in Frankreich, Deutschland und England. Frankreich war damals zivilisatorisch am meisten fortgeschritten, seine Verwaltung die bestgeregelte. Der Handel mit diesem Lande gestaltete sich demnach ganz gefahrlos. Der Verkehr auf der großen Handelsstraße zwischen Italien und Frankreich — der berühmten via francigena — war nicht bloß äußerst rege, sondern verhältnismäßig auch ohne große Schwierigkeiten.

Wegelagerern, welche die Reisenden auf der via francigena überfielen, drohten härtere Strafen, als anderen Straßenräubern. Jene knüpfte man an einem hohen Galgen in der Weise auf, daß der Körper nicht herabgenommen werden konnte und in Verwesung überging, diesen hieb man bloß einen Fuß ab.

Wenn Sieneser Kaufleute ins heilige Land, über die Pyrenäen nach San Jago di Compostella, oder auch nur nach dem nahen Rom reisen wollten, machten sie vorher ihr Testament. Bei ihren Reisen nach Frankreich unterblieb diese Vorsichtsmaßregel. Auch der Postverkehr zwischen Frankreich und Toscana ließ nichts zu wünschen übrig. Italiener, welche sich in der Provence oder in Paris aufhielten, konnten ihre Briefe getrost der Post anvertrauen. Waren wurden auf Saumtieren, vorwiegend Mauleseln, befördert, wobei mehrere Handelshäuser ihre Ladungen oft zu einer Karawane vereinigten. Ganze Züge von Tieren und bewaffneten Menschen zogen so in kleinen Tagesmärschen auf schmalen Fuß- und Saumpfaden über Berg und Tal gegen Norden. Breite Landstraßen waren so selten, daß es noch zur Zeit des Lorenzo von Medici nicht möglich war, im Wagen von Florenz nach Bologna zu fahren.

Daß diese Reisen, besonders in den Alpenländern, durchaus nicht ganz gefahrlos waren, liegt auf der Hand; oft mußte man sich der Räuber oder, was noch schlimmer war, der feudalen Ritterschaft

erwehren. Meistenteils jedoch zahlte man für freien Durchzug ein Lösegeld an die Burggrafen, während die Städte dafür allerlei Zölle und Abgaben erhoben. Die Agenten der Handelsgesellschaften mußten demnach stets offene Taschen haben und — bloß um Geschenke machen zu können — ganze Ladungen von Waren mit sich führen. Unterwegs beschenkte man sodann schöne Gräfinnen mit Orangen, etlichen Paar Strümpfen oder orientalischen Wohlgerüchen, während den Stadthütern — klingende Münze besonders willkommen war.

Die in ganz Europa am meisten besuchten Jahrmärkte, deren man sechs zählte, fanden in der Champagne statt. Einer wurde in Lagny, ein anderer in Bar sur Aube, zwei in Provins und zwei in Troyes abgehalten. Sie dauerten, je nachdem, anderthalb bis zwei Monate und folgten so der Reihe nach aufeinander, daß eigentlich das ganze Jahr von ihnen ausgefüllt wurde. Die Markttage waren gewöhnlich mit irgendeiner kirchlichen Feierlichkeit und mit Ablaß verbunden, wie dies ja heute noch in katholischen Ländern Sitte ist. Der Sankt Johannis-Jahrmarkt gehörte zu den bedeutendsten.

Der Waren- und anderweitige Geschäftsverkehr gewann zeitweilig eine riesenhafte Ausdehnung; dennoch aber wickelte sich beim Abschluß der Kontrakte trotz des ungeheuren Zusammenströmens von Kaufleuten aus aller Herren Länder alles in musterhafter Ordnung ab. Jede dieser Messen zerfiel in Perioden, in denen man bloß bestimmte Geschäfte erledigte. Zehn Tage ungefähr nahm das Aufstapeln und Sortieren der Waren in Anspruch, worauf erst der eigentliche Markt seinen Anfang nahm. Zuletzt traten durch mehrere Wochen die Banken in Tätigkeit, Darlehen und Geldwechsel vermittelnd, und zum Schlusse wurden die Geschäfte liquidiert, Wechsel und Schuldbriefe ausgestellt. Für Barzahlungen war entweder, wie heutzutage, der Wohnort des Gläubigers maßgebend, oder es wurde einer der nächsten Jahrmärkte dafür festgesetzt.

Im Norden nannte man die italienischen Kaufleute und Bankiers Lombarden, obwohl sie nur teilweise aus der Lombardei stammten. Ihre Hauptbeschäftigung bestand darin, Geld zu wechseln und Darlehen zu erteilen. Dabei rechneten sie sich oft sehr hohe Zinsen, was die Italiener im allgemeinen in den Ruf von Wucherern brachte. Man haßte diese »lombardischen Hunde« – »lombardi cani«, und manches französische Volkslied aus jener Zeit ist voll boshafter Bemerkungen über dieselben.

Neben dem Wucher machten sich die Italiener auch noch dadurch so unbeliebt, daß sie in vielen Städten des Nordens die Verzehrungssteuern pachteten und dabei rücksichtslos ihr Interesse wahrten. Die Bevölkerung sah in ihnen nunmehr Blutegel, von denen sie ausgesogen wurde.

Sehr lebhafte Beziehungen handelsfinanzieller Natur unterhielt Siena mit Paris, Montpellier und Marseille, ebenso mit Süditalien, Sizilien, Rom und den Städten des mittleren und nördlichen Italiens. Die Hauptkundschaft der Sienesen rekrutierte sich indes aus den Stadtgemeinden und der höheren Geistlichkeit, weil diese die größte Sicherheit boten. Jacopo Angiolieri besaß in Frankreich fünfundzwanzig mächtige Klienten unter dem Clerus und den Gemeinden. Der Erzbischof von Köln schuldete den Piccolomini zehntausend Mark, und auch der Bischof von Bamberg, sowie der Patriarch von Venedig waren Schuldner der Sienesen.

In den Briefen an sienesische Kaufleute aus Frankreich begegnen wir den Namen der Cacciaconti, Tolomei, Salimbeni, Buonsignori, Squarcialupi, welche sämtlich mächtigen Firmen angehörten. Größtenteils waren dies organisierte Handelsgesellschaften. Eine der Ersten war die der Buonsignori, gegründet im Jahre 1289. Die Buonsignori arbeiteten mit so großen Kapitalien, daß sie einem ihrer Schuldner, dem Bischof von Volterra, sechstausend Lire leihen konnten — für jene Zeiten eine Riesensumme. Dafür nahmen sie Minen und das Schloß Montieri in Pfand. Ihre Gesellschaft war in der ganzen damaligen Welt unter dem Namen Grande Tavola berühmt und besaß großen finanziellen Einfluß nicht nur in Italien, sondern auch jenseits der Alpen. In Frankreich genügte es, la grande table, magna tabula, oder tabula de Sene zu sagen, um zu wissen, daß damit die genannte Firma gemeint sei.

Eine andere »Compagna«, die der Piccolomini, existierte bereits im XII. Jahrhundert. Im Jahre 1193 kaufte von ihr Don Gregorio, Abt des St. Michaelklosters in Passignano, Tuch im Werte von fünf Lire. Im XIII. Jahrhundert besaßen sie außer ihrer Hauptniederlassung in Siena auch eine große Bank mit umfangreichen Warenniederlagen in Venedig, der die Filialen in Triest, Aquileja und Cividale del Friuli unterstanden, und im Jahre 1253 reiste Gabriel Piccolomini eigens nach Aquileja, woselbst die Kompagnie die Zölle, welche städtischerseits bei der Einfuhr von Salz, Wein und Eisen erhoben wurden, pachten sollte.

Die Salimbeni besaßen wahrhaft kaiserliche Reichtümer, eine »imperial ricchezza«. Im Jahre 1274 kauften sie von der Gemeinde Siena auf einmal die Güter: Tentennano, Montorsaio, Castiglion senese, Castel della Selva und Castellare di Monte cuccheri. — Im Jahre 1337 verteilten sie unter die sechzehn Mitglieder ihres Geschlechtes hunderttausend Gulden, und im folgenden Jahre bezahlten sie einem großen syrischen Kaufmann, der nach Porto Ercole gekommen war, für golddurchwirkte Seidenstoffe die gleiche Summe. Das letzte Beispiel gibt uns einen schwachen Begriff von der Größe der Geldumsätze in diesen Häusern.

Die Sieneser genossen den Ruf reeller Kaufleute und sicherer Zahler (buoni pagatori e sicuri). Bevor Florenz die Geldgeschäfte der Päpste besorgte, standen die großen Bankhäuser von Siena in deren Diensten, schossen ihnen bedeutende Summen vor und ließen bereits unter Gregor IX. im Jahre 1227 die Forderungen der römischen Curie in der ganzen Christenheit durch ihre Agenten einziehen.

Die Bankgeschäfte der Sienesen umfaßten hauptsächlich drei Zweige: das Umwechseln von Metallmünzen (bancherotti, Wechsler); die Erteilung von Darlehen gegen Zinsen und die Annahme von Geldern zur Verzinsung, entweder auf längere Frist, oder auf cambio conto corrente. Was die Höhe der Zinsen betrifft, so gab die Kirche von Zeit zu Zeit Wucherverbote heraus, aber ihre Vorschriften erstreckten sich lediglich auf Fälle übertrieben hoher Prozente, auf interesse improbo, mordens. Zwölf vom Hundert hielt man damals für keinen allzu hohen Zinsfuß.

Selbstverständlich mußten die Bankiers zur Durchführung ihrer Geschäfte in fremden Ländern Agenten halten, deren Verantwortlichkeit und Verhältnis zum Bankhause durch besondere Vorschriften genau geregelt war. Ebenso existierten sehr ausführliche Bestimmungen inbezug auf »Handelsgenossenschaften«, »Kreditbriefe« und kaufmännische Buchführung.

Die »Compagna« wurde allmählich zur Grundlage für alle größeren Unternehmungen. Die »Anziani« der Genossenschaft, unsere heutigen Prokuristen, schwuren vor Richter und Notar, indem sie die Hand aufs Evangelium legten, daß sie das gemeinsame Vermögen treu und redlich verwalten, die Waren und Handelsurkunden wohl behüten, und nie ohne Bewilligung der Teilnehmer an Prälaten und Barone Geld verleihen würden; endlich gelobten sie, Hazardspiele

zu meiden, »sich nicht mit Weibern einzulassen, und kein Geld auf diese zu verwenden«.

Die Associés der Jacomo di Guidi Cacciaconti, der im Jahre 1260 in Angelegenheiten seines Hauses in Frankreich weilte, legten ihm brieflich besonders warm ans Herz, er möchte bloß solventen Leuten Geld leihen, und flehten Gott um Hilfe an, daß er ihm seine Gnade zum Wohle und Nutzen der Kompagnie zuwende. Im selben Briefe befindet sich ein ganzes Verzeichnis französischer Bistümer und Abteien, die geliehenes Geld nicht zurückgezahlt hatten.

Um die Mitte des XII. Jahrhunderts nimmt zum erstenmale die Entwicklung des Depositengeschäftes einen größeren Umfang an. Die Bankhäuser genossen bereits ein solches Vertrauen, daß man ihnen unbedenklich selbst namhafte Kapitalien zur Verzinsung übergab. Die Bankiers stellten Depositenquittungen aus, fedi di deposito und verzinsten die Einlagen gewöhnlich mit drei vom Hundert.

Die Kaufmannschaft von Siena schied sich in zwei Klassen: in Großhändler oder Grossisten, genannt mercatores, die zugleich Bankiers waren, und Detailhändler, pizzicari, die sich bloß mit dem Vertrieb der alltäglichen Handelsobjekte befaßten.

Riesige Warenniederlagen bildeten eine Sehenswürdigkeit Sienas; die Magazine der Malavolti nahmen fast einen ganzen Stadtteil ein, den fondaco der Malavolti; zu den größeren Niederlagen gehörten auch die der Buonsignori, Incontrati und Cancellieri.

Die Sieneser Kaufleute hatten in Frankreich mit der Konkurrenz der Juden und Florentiner zu kämpfen. Insbesondere in der Tuchindustrie waren sie den letzteren nicht gewachsen; denn Siena hatte zu wenig Wasser, um die Tuchfabrikation in Schwung zu bringen. Diese Industrie beschränkte sich übrigens nicht ledig ich auf die Herstellung von Tuch, sondern machte die Appretur zu ihrer Hauptaufgabe. Zu dem Zwecke importierte man in großen Mengen Rohmatrial aus dem Orient, aus den Ländern nördlich der Alpen, ja sogar aus Frankreich und Flandern, richtete es zu, färbte es und schickte es verbessert zurück, häufig auf demselben Wege, auf dem es nach Italien gekommen war.

Aber auch in Siena selbst, in ihrer eigenen Heimat, erwuchs den italienischen Bankiers eine gefährliche Konkurrenz in den Juden. Deren Anzahl war wohl nicht gering, zumal sie seit dem Beginne

des XIII. Jahrhunderts eine eigene Korporation un'università bildeten. Durch ihre Gewandtheit, Ausdauer und Bildung verstanden es jedoch die Sieneser, alle Schwierigkeiten zu überwinden, ungeheure Reichtümer anzuhäufen und zur Wohlfahrt und Erstarkung der Republik mit beizutragen.

Eine gute Empfehlung für sie war in fernen Ländern ihr vorzügliches Geld. Denn während damals Münzen mit einem entsprechenden Reingehalt an Edelmetall allgemein recht selten waren und sogar Staaten, namentlich kleinere Republiken, ihre eigene Münze fälschten, achteten die Sienesen sehr darauf, daß ihr Geld vollständig seinem Nominalwert entspreche, daß es »reell« vollwichtig sei.

Die Bildung der italienischen Kaufleute wuchs immer mehr, infolge ihrer Beschäftigung, die viele Kenntnisse erforderte, ganz besonders aber durch anhaltende Reisen und ihre Beziehungen zu Frankreich, dessen Kultur in hoher Blüte stand. Man kann ohne Übertreibung behaupten, daß vornehmlich Kaufleute und Kommunalbeamte die italienische Volkssprache ausgebildet haben. So ist der berühmte Florentiner Chronist Giovanni Vilani ein Kaufmann gewesen und die Sozzini waren Tuchfabrikanten. Die unter dem Titel »Lettere volgari de secolo XIII«[1]) herausgegebenen Briefe sienesischer Kaufleute legen davon Zeugnis ab, welch große Verdienste dieser Stand um die Ausbildung der Sprache hat. Wir dürfen es kühn aussprechen, daß Kaufleute die Sprache Dantes vorbereitet haben.

Natürlich hatte diese Jagd nach Geld, diese stete Sucht, reich zu werden, auch ihre Schattenseiten und ließ minder schöne Charaktereigenschaften stärker hervortreten. Geiz und Wucher waren die größten Laster der Kaufleute, worüber insbesondere Fra Filippo, Autor von Anekdoten zu Ende des XIV. Jhdts., sich nicht wenig grämte. Sehr oft kam es vor, daß reiche Leute auf dem Sterbebette, von Gewissensbissen gepeinigt, unehrlich erworbenes Gut zurückerstatten ließen; das Krankenhaus in Siena, sowie die Dombaufonds sind mehr als einmal mit solchen Geldern bedacht worden. So vermachte Ranieri Piccolomini in seinem Testament vom 19. August 1239 dem Spital Di Santa Maria della Scala ein großes Legat, auf daß ihm seine Sünden vergeben werden und er auf diese Weise

[1]) Lettere volgari del secolo XIII. scritte da Senesi. Bologna, Romagnoli 1871. Chledowski, Siena I.

Genugtuung leiste für die Wucherzinsen, die er genommen, und alle auf unredliche Art erworbenen Güter zurückerstatte. — Gabriel Piccolomini bestimmt im Testamente, 144 Lire »in guter Münze auszuzahlen, pro remedio animae«, und Federigo Rimpretto, Kaufmann aus Siena, verfügt in einem zu Cremona abgefaßten Testamente unehrlich erworbenes Geld, male oblato, dem Spital und dem Archi-Diakon der Domkirche in Siena zu übergeben. Das Nehmen von Wucherzinsen erklärt sich aus der großen Gefahr, der sich die Kapitalisten aussetzen, wenn sie Geld ausliehen, zumal in fremde Länder; wenn sich aber hier die Kirche, wie dies manchmal vorkam, hineinmischte und den Bann gegen den wucherischen Bankier schleuderte, dann steigerte sich diese Gefahr zu einer Katastrophe. Die geistlichen Schuldner nahmen den Bannfluch zum Vorwande, um ihre Gläubiger nicht zu befriedigen und erklärten oft rundweg, die Schuld nicht zahlen zu wollen »per lo fatto dello scomunicamento«. König Philipp von Frankreich ließ italienische Bankiers wegen Wucher ins Gefängnis werfen und ihre Kapitalien beschlagnahmen. Die Sieneser sannen deshalb auf Auswege und deponierten ihre Gelder im Falle der Gefahr auf fremde Namen, und zwar meistens auf Namen englischer oder niederländischer Bankhäuser.

Vor Hoffart wußten manche dieser Emporkömmlinge nicht, was sie beginnen sollten. Anschaulich schildert der boshafte Sieneser Dichter Cecco Angiolieri in niedlichen Versen die Schicksale eines solchen Protzen. Als Ner Piccolin, sagt er, aus Frankreich heimkehrte, bildete er sich so viel auf seine »fiorini« ein, daß ihm die Menschen klein wie Mäuse vorkamen. Jedermann hielt er zum Besten, und alle waren ihm zu gering. Der Kuckuck hole meine Bekannten, pflegte er da zu sagen, im Vergleich zu mir sind sie alle arme Schlucker, unmöglich kann ich mit solchen Leuten verkehren. Aber bei all seinem Verstande ist er so weit heruntergekommen, daß der ärmste Nachbar sich zu gut dünkt, um mit ihm ein Wort zu reden. Und ich wette um einen Gulden, daß, bevor noch acht Monate ins Land gehen, er jedem, der ihm ein Stück Brot reicht, mit einem aufrichtigen »Vergelt's Gott« danken wird.

Der Reichtum schuf unter den Kaufleuten neben der alten lehnspflichtigen Ritterschaft eine Art Plutokratie, die natürlich den alten Adel haßte und ihn auf jede mögliche Weise, meist durch Gewäh-

rung von Darlehen, zugrunde zu richten trachtete. Doch erwiesen sich die feudalen Überlieferungen so mächtig, daß die Kaufmannschaft, während sie die bisherigen Machthaber bekämpfte, vielfach in die Fußtapfen der Ritterschaft trat und vornehmlich die äußeren Formen des Feudalismus annahm. Kurzum die Gemeinde führte den Ritterschlag ein und schritt damit zur Schaffung eines eigenen städtischen Adels. Am 15. August, dem Feste Mariä Himmelfahrt, empfingen die Söhne der großen Patrizierfamilien aus der Hand des Podestà auf dem Platze, dem Campo, Schwert und goldene Sporen. Alles dies auf Kosten der Gemeinde, welche sie zu Rittern schlug. Die Feierlichkeit schloß mit einem Festgottesdienst. Das Wesen dieser Handlung erlitt im Vergleiche zur feudalen Vergangenheit nur insofern eine Änderung, als die ganze Bevölkerung daran teilnahm, und die Söhne der Reichen gewissermaßen durch den Willen der Kommune, unter der Sanktion des Volkes, zu Rittern geschlagen wurden.

Der demokratische Zug dieses Stadtadels zeigt sich auch darin, daß er die Verehrung der alten Patrone der feudalen Ritterschaft — des heiligen Georg und des heiligen Martin — aufgab und die Madonna, die Beschützerin des niederen Volkes, zu seiner Patronin erwählte. Ihr Bild schmückte die Geschäftsräume, zu ihr flehte das Volk in seinen Gebeten. Somit stehen am Ende des XII. Jahrhunderts neben den alten Nobili die Reichen und Magnaten — Ricci und Potenti — an der Spitze des sienesischen Staatswesens.

Diese Magnaten behielten viele ritterliche Gebräuche und Sitten, sowie die Anschauung des alten Adels bei, lasen mit Vorliebe französische Sagen vom König Artur, brachten aus Frankreich Lieder der Troubadours zurück, veranstalteten Ritterspiele, stellten auf der Piazza das Mysterium vom heiligen Georg dar, wie er die Jungfrau aus dem Drachenschlund befreit und richteten sich in öffentlichen Angelegenheiten häufig nach feudalem Recht. Gleichzeitig gewann die Stadtgemeinde neue Vasallen, suchte sich mit den früheren zu vertragen und ordnete ihre Beziehungen zu den Nachbarn nach feudalen Gewohnheiten.

Von allen Städten Toscanas huldigte Siena am längsten feudalen Anschauungen, obgleich gerade der Stand, welcher berufen war, diese fortzupflanzen, durch Aufnahme neuer Lebenselemente eine bedeutende Wandlung durchmachte. Der kaufmännische Beruf schloß

übrigens damals das Ritterhandwerk nicht aus; die Verteidigung der in ferne Länder ziehenden Karawanen erforderte Mannesmut, Gewandtheit im Gebrauche der Waffen und andere kriegerische Tugenden. Deshalb nennen sich die Sieneser Kaufleute in den öffentlichen Urkunden aus jener Zeit Soldaten und Kaufleute, milites et mercatores senenses.

Doch beginnt gegen Ende des XIII. Jahrhunderts der Kaufmannsstand von Siena in seiner Bedeutung immer mehr zurückzugehen. Mannigfache Ursachen trugen hierzu bei. Vor allen Dingen war in jenen Zeiten die Aufnahme fremder Kapitalien behufs Verzinsung ein sehr gefährliches Unternehmen. Denn die Liquidierung solcher in fernen Ländern in der Form von Anleihen nutzbringend angelegter Gelder stieß auf große Schwierigkeiten und wurde oft im Kriegsfalle oder bei Unruhen nahezu unmöglich. Dies gab Veranlassung, daß sich von Zeit zu Zeit Bankerotte von Handelshäusern wiederholten, wobei nicht bloß die Firmen zugrunde gingen, sondern auch Privatpersonen ungeheure Verluste erlitten. Kein Bankerott war aber so verhängnisvoll in seinen Folgen und erschütterte mehr den Kredit von Siena wie der Zusammenbruch der Firma Buonsignori, der Gran Tavola.

Seit dieser Zeit erschienen die Handelsbeziehungen und Kreditverhältnisse zwischen Siena und Frankreich nahezu gänzlich gelockert, zum größten Vorteil der Florentiner Kaufleute, welche nach Möglichkeit den gesunkenen Kredit ihrer Rivalen für ihre Zwecke ausbeuteten. Ein zweiter harter Schlag traf die sienesischen Bankiers, als die Florentiner am Ende des Jahrhunderts auch noch die Geschäfte der römischen Curie zur Besorgung übernahmen. Endlich machte sich die Kaufmannschaft von Siena durch ihre Habgier in der eigenen Heimat allgemein verhaßt. Die reichen Firmen mißbrauchten nämlich oft ihre Stellung zum Schaden der einheimischen Bevölkerung, indem sie die notwendigsten Nahrungsmittel monopolisierten und die Preise in die Höhe trieben, was ihnen das Volk selbstverständlich niemals verzeihen konnte. Mit Schluß des XIII. Jahrhunderts hatte die Glanzperiode der finanziellen Macht Sienas auch ihr Ende gefunden.

III.

Il campanaro, der Rathausglöckner, war in Siena eine wichtige Persönlichkeit, denn nur er konnte durch Schläge an die Stadtglocke die Volksversammlung — Parlament genannt — zusammenrufen. Diese bestand seit alter Zeit und wurde, als noch der Bischof die Herrschaft innehatte, auf dem Bichofsplatze abgehalten. Ihre Verlegung auf die Piazza del Campo im XIII. Jahrhunderte bedeutete zugleich die Befreiung von der bischöflichen Gewalt. Das Parlament — Consiglio generale della Campana — setzte sich aus dreihundert hervorragenden Bürgern der Stadt zusammen, aus »guten Katholiken und Männern von gutem Leumund«, die weder exkommuniziert noch der Häresie verdächtig waren. Sie wurden vom Podestà gewählt oder vielmehr ernannt. Die Wahl war abhängig von einem mindestens zehnjährigen Aufenthalte in Siena; indes ließ man bei Richtern, Juristen und der wohlbegüterten Ritterschaft Ausnahmen gelten. Bei besonders wichtigen Anlässen wurde das Parlament noch durch Berufung von Bürgern verstärkt, die unter normalen Verhältnissen ausgeschlossen waren. Die Tagesordnung der Beratungen pflegte man auf dem palazzo pubblico anzuschlagen, und nur solche Angelegenheiten durften beratschlagt werden, die dort öffentlich bekannt gemacht waren. Zwei Notare protokollierten die Verhandlungen. Ein großer Teil dieser Verhandlungsprotokolle hat sich bis auf den heutigen Tag in den Archiven von Siena erhalten. Der Podestà oder sein Stellvertreter eröffnete die Sitzung im Namen Gottes, verlas die Tagesordnung und berief einen Vorsitzenden zur Leitung der Verhandlungen. Die Beratungen, bei denen es manchmal sehr heiß und stürmisch herging, zeichneten sich dennoch im allgemeinen durch große Mäßigung aus. Wurde ein Antrag angenommen, so rief man »fiat!«, wurde er verworfen, dann wurde gelärmt, gestampft und protestiert.

In lebhaften Farben schildert uns der berühmte Magister Boncompagno aus Bologna, Lehrer der Grammatik und Rhetorik zu Beginn des XIII. Jahrhunderts, der uns viele interessante Werke hinterlassen hat, den Verlauf einer ähnlichen Sitzung in Florenz.

»Es ist Sache der Redner«, so sagt er, »der Versammlung zu schmeicheln, sie zu belügen und ihr allerlei vorzugaukeln.« Zuerst

baten sie, man möge sie doch anhören, dazu riefen Herolde, mit ähnlichen Hüten wie Gerichtsdiener ausgestattet: »Hört, hört!« Weiter erfordertedie rhetorische Sitte, Gott den Allerhöchsten, die Mutter Gottes und die heiligen Patrone anzurufen, auf daß die Versammlung zum Ruhme sowie zu Nutz und Frommen der Ritterschaft und des Volkes beschließe. Bevor jedoch der Redner zur Sache kam, pflegte er in seine Rede Lobsprüche auf diese oder jene Persönlichkeit einzuflechten oder einige angenehme Worte an die ganze Versammlung zu richten. Kam es dem Redner darauf an, das Volk zur Rache aufzustacheln oder die Versammlung zu einer Kriegserklärung zu bewegen, da machte er bald schreckliche Gebärden, bald drohte er und rief die herrlichen Taten und Siege der Vorfahren zu Zeugen an, womit er gewöhnlich seinen Zweck erreichte. Gegen Ende seiner Rede bemächtigte sich der Versammlung eine gewisse Unruhe, man schwang die Mäntel durch die Luft und schrie fiat! fiat!

»Diese plebeische Mimik« — fügt der gelehrte Magister hinzu — »kann man sich natürlich bloß durch Übung aneignen; denn mit der eigentlichen oratorischen Wissenschaft hat sie nichts zu schaffen.«

Trotz des lateinischen »fiat!« wurden die Verhandlungen bereits in der Volkssprache (Volgare) geführt. Hierbei trat beim Volke besonders im Übermute nach einem glücklich beendeten Kriege oft die ganze Wildheit der damaligen Sitten hervor. Im Consiglio della Campana vom 30. August 1255 sollte über das Schicksal des Schlosses Torniella in Val di Merse, das dem ziemlich unbedeutenden Geschlechte der Barone gleichen Namens gehörte, entschieden werden. Diese hatten sich im Jahre 1245 der Kommune von Siena unterworfen, kurz darauf aber wieder gegen dieselbe erhoben und waren neuerdings besiegt worden. Der Ausschuß, der die Angelegenheit zu untersuchen hatte, stellte den Antrag auf Verurteilung zum Turm. Dieser Ansicht waren in der Versammlung auch die Mitglieder des Ritterstandes, während das Volk verlangte, man solle ihnen Hände und Füße abhauen. Ebenso wurde lange darüber verhandelt, ob Tornielli bloß auf einem Auge oder auf beiden geblendet werden sollte.

Zur Untersuchung und Durchführung besonders wichtiger Angelegenheiten wurde jedesmal eine Art Kommission gewählt, die man Balia nannte. Manche derselben wurden zu einer bleibenden Einrichtung und überdauerten Jahrhunderte.

Das Consiglio — Parlament — wählte alljährlich die Mitglieder der Regierung und den höchsten Staatsbeamten, den Podestà. — Den letzteren berief man oft nur auf sechs Monate, und seit dem Jahre 1212 war es immer ein Ausländer. Das Kaisertum versuchte, insbesondere unter Friedrich II., einen Einfluß auf die Wahl des Podestà zu gewinnen, aber die Gemeinde ließ sich dieses Recht nicht entreißen.

Das Volk war sehr eifersüchtig auf den Podestà und wachte darüber, daß er nicht mit irgendeiner der Parteien in nähere Verbindung trete oder etwa versuche sich eine despotische Gewalt anzumaßen. Auch war ihm nicht gestattet Geschenke anzunehmen oder Schulden zu machen, ebensowenig durfte man am Abend insgeheim mit ihm sprechen. Die Gesetze verboten ihm ferner nachts die Straße zu betreten, es wäre denn im Interesse des Staates, auch sollte er nicht in dem Stadtteil Wohnung nehmen, wo sein Amtsvorgänger gewohnt.

Der Einzug des höchsten Staatsbeamten war immer sehr feierlich. Man sandte ihm bis an die Grenze des Territoriums von Siena eine Deputation entgegen, der oftmals Künstler angehörten. Selbstverständlich war die Partei, die seine Wahl bewirkt hatte, bestrebt, den Ankommenden im besten Lichte erscheinen zu lassen, um so die Wahl vor dem Publikum zu rechtfertigen. Die Neugierde, den Einziehenden zu sehen, steigerte sich manchmal zu fieberhafter Spannung. Die ganze Stadt prangte im Festschmuck, die prächtigsten Gewänder wurden hervorgeholt, die Miliz trat ins Gewehr, kurz — Siena war in Feiertagsstimmung. Am Tage nach der Ankunft leistete der Podestà in der Domkirche in Gegenwart der Signoria, vor versammeltem Volke und Klerus den Eid, er werde strenge die Statuten der Stadt befolgen, im Ausmaße der Strafen gerecht sein und sich niemals mehr Gewalt anmaßen, als ihm die Statuten einräumen, auch werde er keinen höheren Gehalt verlangen, als für ihn festgesetzt sei. Dieser war übrigens für jene Zeiten vollkommen ausreichend. Seit dem Jahre 1364 bezog der Podestà für die sechsmonatliche Amtsführung dreizehntausend, später nur zehntausend Lire.

Die Stellung der Regierung war im allgemeinen keineswegs beneidenswert. Die Mitglieder der Signoria, gewöhnlich auf zwei Monate gewählt, durften während dieser Zeit das Rathaus nicht

verlassen, höchstens in sehr wichtigen staatlichen Angelegenheiten, aus Anlaß einer öffentlichen Feierlichkeit oder im Falle einer Erkrankung, Trauung und beim Tode eines der nächsten Angehörigen. Aber selbst in solchen Fällen waren sie nicht frei, vielmehr gab der Podestà die Erlaubnis, ob und auf wie viele Stunden sie ausgehen dürfen. Länger als einen Tag und die darauf folgende Nacht außerhalb des Rathauses zuzubringen, war ihnen in der Regel nicht gestattet. Dabei liefen die Amtsgeschäfte der Signori Tag und Nacht ununterbrochen fort; überdies mußten sie noch an den Verhandlungen verschiedener Ratskörper uud Ausschüsse, »Consiglii«, teilnehmen; die Namen der letzteren lauteten: consiglio della maggior Campana, del Popolo und delle Compagnie, dei Simili, dei Secreti, di Richiesta, di Rodota u. s. w.

Demnach waren alle Mitglieder der Regierung, sie mochte die »Dodici«, »Nove«, »Priori«, »Signori« oder wie immer heißen, während ihrer Amtsdauer eigentlich nur Gefangene, wenn auch in einem goldenen Käfig. Nur einmal in der Woche, Freitags, war es ihnen erlaubt, mit anderen Bügern zu sprechen, aber ausschließlich über öffentliche Angelegenheiten. An diesem Tage kamen sie vom ersten Stockwerk ins Parterre in den großen Saal; hier durfte jedermann seine Bitte vorbringen. Mit Ausnahme dieser Audienzen war die Signoria für ihren Verkehr mit der Außenwelt lediglich auf die Hilfe s. g. Nuncii — in Gemeindelivree gekleideter Diener — angewiesen, die immer am großen Tor bereit standen und das Publikum beaufsichtigten, welches die Ämter besuchte.

Geschrieben wurde sehr viel: während zweier Monate, im März und April des Jahres 1364, verbrauchte man im Palazzo pubblico an Papier drei Ries carta reale, vier Ries ricciuta, sechs da scrittura und 21 quaderni Pergament. Überdies 12 Pfund roten und grünen Siegellack, 500 Gänsekiele und 20 Flaschen Tinte.

Selbstverständlich mußte der Staat seine im Rathause eingesperrten Beamten unterhalten und für ihr geistiges und leibliches Wohl Sorge tragen. So war im Palazzo eigens ein Kapellan angestellt, der täglich die Messe las. Auch die Küche spielte eine wichtige Rolle. Ja, es fehlte nicht einmal ein Regierungsfriseur, »barbitonsore«, welcher neben dem Rasieren noch andere Pflichten zu erfüllen hatte: er war Rathausglöckner, Chirurg, riß Zähne und kurierte nach einer heute ziemlich veralteten Methode gewisse Beschwerden,

an denen bekanntlich Mitglieder der Regierung mangels Bewegung oft zu leiden haben. Wie immer und überall, befaßte sich unser Figaro auch mit Neuigkeiten und Stadtklatsch. Doch war der Stand der Bader damals recht geachtet, bildete mit Ärzten und Apothekern eine »arte« und hatte im Wappen Rasiermesser, Schere und Reißzange. In der Küche schaltete ein Koch und eine Köchin mit drei Küchenjungen, und bei Tische bedien en Mädchen. Damit aber die Signori sich nicht allzusehr den Freuden der Tafel ergeben, schrieb das städtische Statut genau die Menge der Speisen und Weine vor. Die Hauptmahlzeit bestand nur aus drei Gängen. Obst und Rotwein waren nach Belieben gestattet. Weißwein jedoch wurden bloß zwei Gläser auf die Person gerechnet. Hatte die Regierung vornehme Gäste zu Besuch, dann gab es reichere Mahlzeiten, wobei »giocolieri« durch allerhand Kunststücke oder auch Spielleute zur Unterhaltung der Gesellschaft beitrugen.

Der zweite wichtige Gegenstand der Parlamentsberatungen war die Aufstellung der Staatsbilanz. Die Verwaltung der Finanzen leiteten seit alter Zeit vier »Provveditori«, auch die »Quattro di Biccherna« genannt, denen der Camerlingo vorstand. Man verlieh dieses Amt nur Männern von höchstem Vertrauen und Ansehen und betraute gewöhnlich Mönche von San Galgano oder vom Kloster Servi di Maria damit: einmal weil Mönche leichter als andere weltlichen Versuchungen widerstanden, dann aber auch, weil sie in der Führung von Rechnungen geübt waren. Die Provveditori mußten ferner »discretti, legali e buoni« sein und wurden, ebenso wie der Camerlingo, nur auf sechs Monate gewählt.

Der Camerlingo legte jeden Monat der Versammlung della Campana Rechenschaft ab. Gelder, die durch längere Zeit brach lagen, wurden in Kammern der Biccherna eingemauert. Dasselbe geschah in Gegenwart des Bischofs und des Podestà mit den zum Dombaufond gehörigen Kapitalien.

Mit der Biccherna war die Zollverwaltung, »Gabella«, verbunden.

Die amtlichen Akten, anfangs auf Pergament, später auf Papier geschrieben, legte man wie heute in »Faszikel«, die von beiden Seiten mit Brettchen belegt und so gebunden wurden. Auf den äußeren Einbanddeckeln schrieb man Namen und Wappen der gerade amtierenden Beamten; in der zweiten Hälfte des XIII. Jahr-

hunderts bürgerte sich noch die Sitte ein, neben Namen und Wappen auch die Porträts der Camerlingi zu malen.

Meistens stellte man sie dar, wie sie an einem Tische saßen und Geld zählten. Im XIV. Jahrhundert zeigte sich schon eine größere Mannigfaltigkeit in diesen Malereien, die Brettchen behandelten religiöse, allegorische und historische Motive. Selbstverständlich war der Wert dieser Bildchen ein sehr verschiedener; einige, von den bedeutendsten Sieneser Künstlern gemalt, repräsentieren einen hohen Kunstwert. Im XV. und XVI. Jahrhundert kamen sogar Ölmalereien auf. Der letzte dieser Deckel trägt die Jahreszahl 1613. Vom Standpunkte der Kunst ist es sehr zu bedauern, daß die Camerlingi anfangs vorwiegend Mönche waren, denn auf den Einbanddeckeln erscheint statt farbenprächtiger weltlicher Gewandung immer wieder die eintönige Kutte.

»Krieg oder Frieden?« — Diese in jenen Zeiten oft auftretende Frage war ebenfalls der Entscheidung der Volksversammlung überlassen, doch konnte der Krieg nur mit zweidrittel Stimmenmehrheit beschlossen werden, wobei der Antrag dreimal gelesen werden mußte. Zum Anführer wurde entweder der Podestà ernannt oder in späteren Zeiten der Capitano del popolo, nachdem das Volk die Institution des capitanato del popolo durchgesetzt hatte. Dieser Beamte, welcher der Signoria angehörte, hatte die Aufgabe, im Regierungskörper die Interessen des Volkes zu wahren.

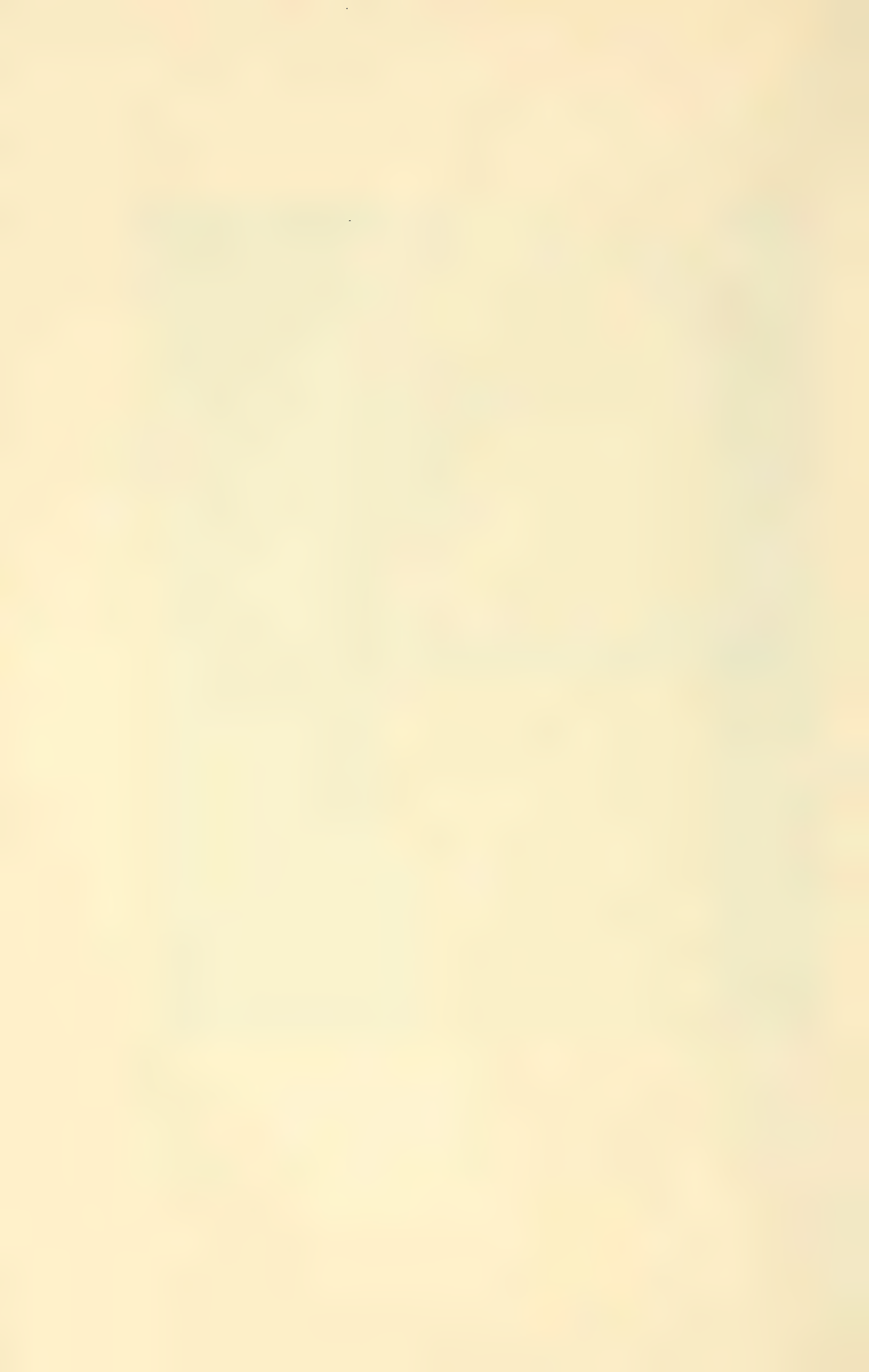
Ein stehendes Heer wurde nicht unterhalten, und Ausgaben zu Kriegszwecken wurden nur im Bedarfsfalle genehmigt. Diese Fälle waren jedoch ungemein häufig und belasteten schwer das Budget. Besonders große Kosten verursachten die Kriegsmaschinen, die Erhaltung der Stadtmauern und die Verpflegung des Heeres im Kriegszustande. Der Mangel eines stehenden Heeres wurde durch eine uralte Organisation des Volkes ersetzt, die es ermöglichte, alle zur Verteidigung des Landes fähigen Männer leicht zu mobilisieren. Die Stadt war nämlich noch seit der Longobardenzeit in Bezirke, »Terzen«, geteilt, deren jeder für sich seine eigene Verwaltung mit Gonfalonieris an der Spitze hatte. Das allgemeine Aufgebot bestand aus Reiterei und Fußvolk; jene stellte der Adel, dieses das Volk. Die Miliz war gut organisiert, hatte ihre eigenen Schmiede, Geniesoldaten, Ärzte, ja nicht einmal die Musikanten fehlten.

Bei kriegerischen Unternehmungen und in der Schlacht hatte der



Phot. Alinari.

Der Palazzo pubblico in Siena.



Carroccio, ein rot bemalter, mit vier Ochsen oder Pferden bespannter Wagen, die Bedeutung des Banners. Die Ochsen trugen bis zur Erde reichende Decken aus rotem Tuch; auf dem Wagen war gewöhnlich ein kleiner Turm mir der Kriegsglocke, der »Martinella«, und der Fahne der Republik angebracht; ein aus Holz geschnitzter Christus oder ein Madonnenbild verlieh diesem Kriegs- und Prunkwagen ein feierliches Gepräge. Auf dem Wagen war genügend Raum für einige der tüchtigsten Soldaten, welche das Banner im Notfalle zu verteidigen hatten; neben ihnen standen die Trompeter. Dieses schwerfällige Palladium soll Eribert, Bischof von Mailand, in den Kämpfen mit dem Kaiser eingeführt haben, eine Art Bundeslade oder Arche, die man nicht verlassen durfte. Das Berufsheer und die Ritterschaft leisteten den Fahneneid, das Volk schwur beim Carroccio. Dieser dürfte sich noch aus der Zeit jener altgermanischen Wagenburgen erhalten haben, hinter denen man sich im Augenblick der Gefahr wie in einer Festung verteidigte.

Dem Carroccio kam übrigens eine strategische und politische Bedeutung zu: er war gewissermaßen das Symbol der Volksmacht gegenüber der Ritterschaft. Das Volk, d. h. die Fußtruppen hüteten diese Arche und brachten die Reiterei in eine gewisse Abhängigkeit von sich, indem sie die strategischen Bewegungen des Fußvolkes mitmachen mußte. Eine Niederlage oder ein Verrat auf Seiten der Ritterschaft brauchte die Schlacht noch nicht unbedingt zu entscheiden. Ehe man in den Krieg zog, hielt der Kapellan auf dem Carroccio einen Gottesdienst ab; ja oft war er hier mitten in der Schlacht zu finden. Die Mehrzahl der italienischen Städte war sich der demokratischen Bedeutung dieser Kriegsarche wohl bewußt und führte sie bei ihren Milizen ein.

Dieselbe Rolle wie der Carroccio im Kriege, spielte im Frieden der Palazzo pubblico oder Palazzo di città als Symbol der Volksfreiheit und städtischen Autonomie, die in jahrhundertelangem Kampfe mit dem Kaisertum und der fremden, feindlichen Ritterschaft errungen war. Unter dem Schutze dieser gewaltigen Mauern, mit deren Bau man in dem Gemeinwesen Toscanas und der Lombardei im XII. Jahrhundert anfing, gedieh nicht nur die Idee der Freiheit, sondern auch die italienische Nationalidee. Die Rathäuser kennzeichneten den Sieg des seit Jahrhunderten durch fremde Eroberer geknechteten italienischen Stammes über die germanischen Eindring-

linge und das Aufgehen beider ineinander. Die degenerierte Menschenrasse des zertrümmerten römischen Kaisertums feierte ihre Wiedergeburt durch die jugendkräftigen nordischen Stämme, nach jahrhundertelangem Hinsiechen erwachte sie zu neuem Leben und begann allmählich im Gefühle ihrer Kraft, den rohen Bezwinger, nachdem sie von ihm so manche gute Eigenschaft angenommen hatte, zu unterjochen. Neben dem religiösen Gedanken, diesem letzten Rettungsanker einer vielgeprüften mittelalterlichen Menschheit, der wenigstens im Jenseits Glückseligkeit erhoffen ließ, entwickelte sich der Geist der Vaterlandsliebe, zunächst wohl nur in engeren Grenzen. Der Glaube, eine Gerechtigkeit und ein irdisches Glück auf dieser Welt nur unter wohlverbürgten Gesetzen in gemeinnützigen Einrichtungen suchen und finden zu können, gewinnt an Boden. Frische Lebenslust ergreift das italienische Volk und läßt die Herzen höher schlagen. — Auf Schritt und Tritt begegnen wir dem gesteigerten Schaffensdrange des Einzelnen — dem untrüglichen Merkmale eines lebenskräftigen Geschlechtes — ein jeder will wirken, sich und seine Arbeit der Öffentlichkeit dienstbar machen, ein jeder sein Scherflein beitragen zum Glanze der Republik, und so erschöpft sich die individuelle Tatkraft nur in dem einen Gedanken: dem Gedanken der Wohlfahrt Aller. In diesem Geiste wurde der Duomo gegründet, wohl eines der herrlichsten Baudenkmäler aller Zeiten. Diesem Geiste verdankt das Spital »la Scala« seine Entstehung.

Der Entwicklungsgang des Sieneser Gemeinwesens war übrigens in dieser Hinsicht von dem anderer toscanischer und lombardischer Städte wenig verschieden. Abgesehen von einzelnen kleinen Unterschieden sind die Voraussetzungen dieser Entwicklung im großen ganzen überall die gleichen und beruhen auf denselben Grundsätzen. — Das moderne Staatsprinzip, wonach die Regierung und ihre Organe, überhaupt der ganze Verwaltungsapparat lediglich der Volkswohlfahrt zu dienen hat, und nicht etwa den Sonderinteressen eines Einzelnen oder einer herrschenden Kaste — gelangt nach und nach zum Durchbruch. — Das Volk betrachtet jene Regierung, die im Rathause ihren Sitz hat, als seine ureigenste Schöpfung, an der es vollen Anteil hat, und lebt dementsprechend in der Vorstellung, sein eigenes Haus gut zu bestellen, seine eigene Wirtschaft zu verbessern. — Jedermann wird Bürger; das Gefühl

der eigenen Würde und der Gleichwertigkeit mit jeder anderen Persönlichkeit im Staate kommt zum Bewußtsein. Die bekannten Schlagworte von »Freiheit und Gleichheit vor dem Gesetze«, für die einige Jahrhunderte später in der französischen Revolution blutig gekämpft worden ist, sind durchaus nicht im Kopfe jener Pariser Philosophen, der sog. Enzyklopädisten entstanden, sie wurden schon im XIII. Jahrhundert in Italien praktisch geübt. So hatte die Gemeinde von Florenz bereits durch Beschluß im Jahre 1279 die Bauern von jedem Hörigkeitsverhältnisse zur Ritterschaft losgesprochen und zugleich den Grundsatz aufgestellt, daß sie fortan als Freie zu betrachten seien, ja, sie ging noch weiter, und verbot es einem Jeden bei einer Geldstrafe von 1000 Fiorini, sich seiner Freiheit unter was immer für einem Vorwande — sei es nur auf einige Zeit, oder dauernd zu entäußern.

In Siena wurde zu Anfang des XII. Jahrhunderts unter dem Namen »de tribus per masseritiam« eine Reform eingeführt, wonach man Bauern als Stadtbürger aufnahm, sobald sie den Nachweis erbrachten, daß drei Leute zur weiteren Bestellung des von ihnen verlassenen Ackers zurückgeblieben seien. Die Einwanderung nahm aber infolge dieser Maßregel einen solchen Umfang an, daß man sich ihrer kaum zu erwehren wußte. Deshalb wurde eine Vermögenssteuer eingeführt, »La Lira« genannt.

Ein weiteres großes Verdienst um die Gleichstellung Aller erwarben sich die Gemeinden von Siena und Pisa durch ihr Steuersystem. Sie waren die ersten, welche eine gerechte, gleichmäßige Verteilung der öffentlichen Lasten auf Grund einer annähernd richtigen Einschätzung des Privatvermögens erstrebten.

Eine eigens zu diesem Zwecke ernannte Kommission, »Balia«, nahm die Einschätzungen vor und stützte sich dabei auf die Steuererklärungen der Familienvorstände, welche unter Eid verpflichtet waren, die Höhe ihres Vermögens richtig anzugeben. Doch bestanden die Haupteinnahmen der Gemeinde in der »La Lira« -Steuer, welche von der Stadtbevölkerung, und auch in dem sog. »Rauchpfennig«, welcher von der Landbevölkerung erhoben wurde.

Weitere bedeutende Einnahmen bildeten die Zölle und allerhand Nebenabgaben.

Die notwendige Folge der Freiheitsidee und der Gleichheit aller vor dem Gesetze war die Einrichtung ständiger, jedermann zugäng-

licher Gerichte. Früher wurden nur von Zeit zu Zeit Gerichtstage abgehalten, deren Unterhalt man aus den eingehenden Strafgeldern, welche mit jedem Strafurteile verbunden waren, bestritt. Dadurch existierte für die ärmere Bevölkerung so gut wie gar keine Gerechtigkeit: denn diese Gerichtsgebühren waren häufig eine unerschwingliche und noch dazu ungerechte Last. Das Volk bestand deshalb auf regelmäßigen, mit Ausnahme der Kriegszeiten, ununterbrochen tätigen Gerichten, deren Kosten auf alle gleichmäßig verteilt werden sollten. Daß die Gemeinde solche Gerichte einführte, bedeutete schon an und für sich einen ungeheuren Fortschritt. Im Prozeßverfahren, und zwar sowohl im Zivil- als auch im Strafprozeß, erhielt sich dabei die mittelalterliche Unsitte, daß das Gesetz selbst das Angeberwesen begünstigte. Für Frauen bestanden Spezialgerichte, eine germanische Einrichtung, welche sich noch aus der Longobardenzeit erhalten hatte.

Der ganze Verwaltungsapparat und das gesamte öffentliche Recht dieser italienischen Gemeinwesen hatten den unbestrittenen Vorzug, daß sie wirklichen örtlichen Bedürfnissen ihre Entstehung verdankten und nicht aus irgendeinem a priori aufgestellten System hergenommen waren. Auf heimischem Boden, und zwar von der Wurzel aus und nicht von außen importiert, ist dieser Baum emporgewachsen. Höchstens daß die Gemeinden einzelne bereits erprobte Einrichtungen voneinander entlehnten, da ja nicht alle gleichzeitig entstanden sein konnten. Immerhin war dies keine fremde Anleihe, denn die Bedingungen, unter denen sich die Gemeinden in der Lomdardei und in Toscana gebildet haben, waren mit geringen Abweichungen fast stets die gleichen.

Ein Hauptfaktor, der wesentlich zum Aufschwunge der toscanischen Gemeinden beitrug, war das ihnen vom Kaiser verliehene Recht, eigene Münzen prägen zu dürfen. Genau in derselben Reihenfolge, wie sie dieses Recht bewilligt erhielten, erscheinen sie nacheinander auf der Bildfläche des nationalen Lebens. Zuerst wurde Lucca dieses Rechtes teilhaftig, ihm folgte Pisa, nachher kam Siena und zuletzt Florenz. Dementsprechend begann auch ihre Wirksamkeit auf dem gemeinsamen Arbeitsgebiete.

Zu den wichtigsten Obliegenheiten der Gemeinde gehörte die Bekanntmachung alles dessen, was der Bevölkerung zu wissen not tat. Post und Zeitungen im heutigen Sinne gab es damals noch

nicht und so mußte die Gemeinde den Nachrichtendienst sowie die Zustellung von Briefen und Urkunden selbst in die Hand nehmen. Diesem Zwecke dienten sechzig Gemeindediener (balitori), in roten spitzigen Mützen (infula), welche für sehr geringen Lohn die Zustellung von Schriften aller Art sowohl im Gemeindegebiete von Siena als auch in der Stadt besorgten. Überdies waren auch noch drei rot und grün uniformierte Ausrufer angestellt (banditori), welche gewissermaßen die Amtszeitung ersetzten, und deren Aufgabe es war, an den Straßenecken und Plätzen alle öffentlichen Angelegenheiten kund zu tun. Viel niedriger als diese waren von der Bevölkerung die gridatori angesehen, welche sich damit befaßten, Privatangelegenheiten auszurufen, Todesfälle und Heiraten zu verkünden, kaufmännische Bankrotte und verlorene Gegenstände anzuzeigen, und welche mehr oder weniger die Stelle unserer heutigen Zeitungsannoncen und Maueranschläge vertraten.

Im Mittelpunkte des politischen Lebens standen jene Parteien, deren Ursprung sich aus der Entwicklung der damaligen Gesellschaft in Toscana historisch nachweisen läßt. Kaum daß die Gemeinde auf eigenen Füßen stand, als sie auch schon damit begann, sich die ritterlichen Familien entweder dienstbar zu machen, oder sich anderweitig mit denselben abzufinden. Mit kleinen Geschlechtern, wie den Cacciaconti, Mamenti und vielen anderen wurde nicht viel Aufhebens gemacht, sie wurden leicht überwunden; anders war es mit den mächtigen Adelsfamilien; mit diesen mußte in den meisten Fällen ein Vergleich abgeschlossen werden. — Ein nicht unerheblicher Teil dieses Adels ließ sich entweder zu dauerndem Aufenthalte in der Stadt nieder und erbaute daselbst Paläste oder brachte zum mindesten einen gewissen Teil des Jahres in Siena zu und beteiligte sich selbstverständlich auch am öffentlichen Leben. Bei der Entwicklung, welche die Gemeinde erfuhr, lassen sich von allem Anfange im wesentlichen drei verschiedene Parteien genau verfolgen: einmal der alte Adel germanischer Abstammung, die »nobili veniticci«, eingewanderte mit dem Kriegshandwerke wohlvertraute Männer, dann die neu entstandenen städtischen Patriziergeschlechter und endlich das Volk, welches sich Schritt für Schritt langsam seine Rechte erkämpfen mußte. Den ersten wenn auch bescheidenen Sieg errang das Volk im Jahre 1147 und zwar lediglich durch die zwischen dem Adel und den Patriziergeschlechtern

herrschende Uneinigkeit. Mit dem Volke hielten es bald viele verarmte Ritter, die, haßerfüllt gegen die in der Stadt wohnenden reich gewordenen Magnaten, es vorzogen, mit der Menge zu gehen und über diese eine Macht zu gewinnen. Zu diesen volkstümlichen Rittergestalten gehörte unter Anderen auch Provenzano Salvani, ein Mann aus dem alten Geschlechte, der sich dadurch, daß er mit dem Volke in Verbindung trat, zu einen der ersten Bürger in Siena emporarbeitete. Weiter der Podestà Aldobrandino di Guido Cacciaconte, gleichfalls adeliger Herkunft, der hauptsächlich im Interesse der Volkspartei den »Rat der vierundzwanzig« einführte, eine Behörde, die aus Vertretern des Adels und des Volkes zusammengesetzt war. Für das Volk bildete dieser Adel durch seine reichere Erfahrung in öffentlichen Dingen, seine höhere Bildung und seinen großen Ehrgeiz eine sehr begehrte Bundesgenossenschaft gegenüber den eingesessenen Magnaten.

Gestützt auf den Geburtsadel erstarkte die Volkspartei mit der Zeit immer mehr, so daß es ihr sogar um die Mitte des XII. Jahrhunderts gelang, bei der Regierung einen eigenen Repräsentanten in der Gestalt des »capitano del popolo« durchzusetzen, ein Amt, welches allem Anscheine nach schon früher in Pisa existierte. Die Stellung des Capitano war von allem Anfange an eine schwierige; zwischen ihm und dem Podestà schwebten beständig Kompetenzkonflikte, allein das Volk hielt zu seinem Vertreter und gewann, wenn auch langsam, so doch stetig an Boden. Die im Jahre 1257 eingeführte »La Lira« -Steuer war hauptsächlich ein Werk der Volksmänner und im Jahre 1270 wurden Popolani bereits in die Balia, eine konstitutionelle Versammlung gewählt, welche alljährlich über Veränderungen in der Regierung zu beraten hatte.

Im Jahre 1186 hatte der Kaiser Siena eine Verfassung, eine Art magna charta gegeben, auf Grund deren der Gemeinde gegen eine jährliche Abgabe von 70 Mark guten reinen Silbers, zugunsten des kaiserlichen Schatzes, an Stelle der mächtigen Adelsgeschlechter das Lehenrecht verliehen wurde.

Niemals wäre es ohne die inneren Streitigkeiten, ohne den unter dem Volke selbst eingerissenen Haß und dessen späteren Spaltungen in Parteien zu jenen anarchischen Zuständen gekommen, die mit der Zeit in Siena Oberhand gewannen. Zuletzt war die Bestechlichkeit unter dem Volke so groß, daß man sagte, unter den Ple-

bejern würde sich Niemand finden, der nicht bereit wäre, für eine Flasche Wein fünfundzwanzig Mal seine Gesinnung zu wechseln. Durch Ausdauer gelangt das Volk wohl zur Macht, aber es erweist sich unfähig zu regieren und diese Macht auf die Dauer zu behaupten.

IV.

Die Sage geht, daß in dem Augenblicke, als Manfred das Licht der Welt erblickte, über Tuscien zwei Riesenweiber sichtbar wurden, die in der Gestalt zweier gewaltiger schwarzer Wolken unter Donner und Blitz in den Lüften miteinander kämpften. Die eine war die Ghibellia, die andere die Guelfa. Sie verkündeten jene blutigen, furchtbaren Kämpfe, die sich zum größten Teile auf toscanischem Boden abspielten, um schließlich mit dem Siege der Natonalidee, mit dem Siege der Guelfen zu enden.

Zwei Rassen, die eine die nordische, longobardisch fränkische Rasse der Eroberer, die andere, der einheimische lateinische Stamm, sollten noch einmal, und zwar zum allerletzten Male, ihre Kräfte miteinander messen, ehe sie beide völlig erschöpft, verblutend auf welscher Erde niedersinken und die nordische Rasse auf ihre Herrschaftsgelüste endgültig verzichtet.

Zu diesem letzten Zweikampfe ballten sich unheimliche Kräfte zusammen, als ob eine jener Katastrophen bevorstände, die dem Weltuntergange vorangehen. Von allen Seiten türmten sich Gewitterwolken auf, Leidenschaften rasten und tobten und die Erde erbebte wie beim Aetna vor dem Ausbruche.

Der Tod Friedrich II., der im November 1250 erfolgte, beschleunigte den Kampf. In Florenz fühlten sich die Popolani — die Volkspartei — bereits stark genug, um das ghibellinische Herrenjoch abzuschütteln. In langjährigem Ringen wurde die Ritterschaft besiegt, ihre Burgen gebrochen, das Bürgertum gewann die Herrschaft, befestigte sie und erhob sich geschlossen gegen die fremden Bedrücker, seine geschworenen Feinde, nachdem es nicht bloß die Einwohner von Florenz, sondern auch die gesamte ländliche Bevölkerung der Umgegend zu den Waffen aufgerufen hatte.

Die Nachricht vom Tode Friedrichs, der in Süditalien starb, wurde erst 1250 oder im Anfang des nächsten Jahres bekannt, wor-

auf Florenz sofort — schon am 5. Januar — die aus der Vaterstadt verbannten Mitglieder der Guelfenpartei zurückberief, einen Teil der ghibellinischen Anhänger auf seine Seite zu bringen suchte und gleichzeitig zum Kriege gegen Pisa und Siena, die Zwingburgen der Kaiseridee, zu rüsten begann.

Diese beiden Republiken sannen daher auf Mittel und Wege zur Abwehr und waren eifrig bestrebt, die kleineren, Florenz übelwollenden Städte und den ghibellinisch gesinnten Adel von ganz Toskana um sich zu scharen. Ihre Bemühungen hatten Erfolg und am 19. Juni 1251 gingen Siena, Pisa und Pistoja in der Nähe von Pontedera ein Bündnis ein, demzufolge sie einander »auf ewige Zeiten Treue und Freundschaft gelobten«. Keine dieser Städte sollte, von Florenz angegriffen, ohne Zustimmung der beiden anderen Bundesgenossen Frieden schließen. Auch wurde beschlossen, alle Handelsbeziehungen mit Florenz abzubrechen. Wer es aber trotzdem wagen sollte, mit einer feindlichen Stadt in Geldverkehr zu treten, der müßte eine Geldstrafe und zwar in der doppelten Höhe des Wertes der verkauften Waren entrichten.

Der Vertrag richtete seine Spitze nicht allein gegen Florenz, sondern auch gegen Lucca, den Hauptsitz der Guelfenpartei.

Verträge wurden in jenen Zeiten besonders häufig beschworen, aber noch häufiger gebrochen. Deshalb mußten diesmal, um die ewige Dauer der eingegangenen Verpflichtungen zu kennzeichnen, nicht bloß die Vertreter der verbündeten Städte, sondern auch sämtliche Bürger im Alter von 20 bis 70 Jahren alle fünf Jahre den Eidschwur erneuern.

Wie die Folge lehrte, hatte diese Sicherheitsmaßregel wenig Wert.

Binnen kurzem traten auch noch Ghibellinen aus Florenz und Prato, die Familie Ubaldini aus Mugello, ferner die Grafen di Mangona und die Söhne des Azzo di Montaccianico dem Bündnisse der drei Städte bei. Ihre Beeidigung fand zu Siena in der Kirche zum heil. Andreas unter großen Feierlichkeiten statt. Sodann hinterlegten die Bundesgenossen im Bankhause des Ildobrandino Gacciaconte eine Summe von 15 000 Lire zur Deckung der Verluste, welche die Florentiner Ghibellinen erlitten hatten und weitere 4000 Lire für Bündniszwecke.

Zuletzt verbanden sich auch noch die Grafen Guidi und die Stadt Arezzo mit der Partei der Ghibellinen, so daß die Liga für Florenz

einen um so bedrohlicheren Charakter annahm, als die feindlichen Streitkräfte seiner Heeresmacht fast gleichkamen.

Aber auch die Arnorepublik versäumte nichts, um sich zu kräftigen, und mit Schluß des Jahres 1251 hatte sie die Städte San Miniato, Lucca, Orvieto und selbst Genua auf ihrer Seite.

Florenz sah sich von Feinden rings umgeben; es eröffnete selbst den Kampf, ohne den Überfall abzuwarten. — Schneller als man erwartet, wurden die Streitkräfte der Republik unter den Mauern von Pistoja, der nächstgelegenen und zugleich schwächsten feindlichen Stadt, zusammengezogen. Doch hatte die Expedition, welche dreizehn Tage in Anspruch nahm, keinen Erfolg, weil die Florentiner Ghibellinen ihre Mitwirkung versagten und sich das Belagerungsheer infolgedessen als zu schwach erwies. Dafür rächte sich das Volk der Republik in furchtbarer Weise an den ghibellinischen Adelsgeschlechtern und strafte sie mit Verbannung, wozu nicht wenig die in der Stadt verbreiteten Gerüchte beitrugen, daß jene Familien sich im Stillen dem Bunde der Florenz feindlich gesinnten Städte angeschlossen hätten. — Die Erbitterung gegen die Verräter war so groß, daß die Kommune sogar den Beschluß faßte, die ghibellinischen Farben im Stadtwappen durch andere zu ersetzen, um so jede Gemeinschaft mit den Verbannten auszulöschen.

Die kriegerischen Unternehmungen der Republik gegen die Ghibellinen, die bald darauf begannen, waren anfänglich vom Glücke begünstigt. Am 1. Juli 1253 schlugen die Florentiner die Pisaner bei Pontedera, eroberten Pistoja und ermüdeten im darauffolgenden Jahre Siena durch beständige Überfälle auf ihr Gebiet so sehr, daß die Signoria dieser Stadt sich gezwungen sah, mit ihrer ewigen Feindin einen höchst ungünstigen Frieden einzugehen. Der Ghibellinenbund der Städte wurde aufgelöst und Siena mußte sich verpflichten, niemals den Feinden von Florenz Vorschub zu leisten.

Es waren dies die glänzendsten Zeiten der Florentiner Volksherrschaft. Das Volk, damals noch einfach in seinen Sitten und von edlem Freiheitsdrange beseelt, entfaltete eine unglaubliche Tatkraft. Es waren Zeiten, wo man einen Gemeindebeamten deshalb zu einer hohen Strafe verurteilte, weil er sich ein altes im Straßenkote liegendes Gitter angeeignet hatte. So empfindlich war damals das öffentliche Gewissen.

Aber auch Siena ruhte nicht. Trotz des Freundschaftsbündnisses

mit Florenz begann es mit König Manfred geheime Verhandlungen anzuknüpfen. Im August des Jahres 1257 entsendete die Stadt zwei Vertrauenspersonen nach Süditalien, angeblich um Getreide anzukaufen, in Wahrheit jedoch, um Manfred für ein gemeinsames Vorgehen gegen Florenz zu gewinnen. Provenzano Ildobrandini Salvani, eines der Häupter der sienesischen Ghibellinen, hielt sich einen ganzen Monat am königlichen Hofe »in geheimer Mission« auf, und auch die in Florenz zurückgebliebenen ghibellinischen Familien nahmen regen Anteil an diesem Komplott.

Die Signoria von Florenz erfuhr jedoch von diesen Anschlägen, und die Wut des Volkes kannte diesmal keine Grenzen. Einen Uberti und einen Infangati spannte man auf die Folter, und als sie alles ausgesagt hatten, was die Regierung wissen wollte, verurteilte man sie zum Tode. Über fünfzehn mächtige Familien verjagte man neuerdings aus Florenz und ihre Türme und Paläste wurden dem Erdboden gleichgemacht. Der Abt von Vallombrosa, den man des Verrates bezichtigte, wurde gleichfalls zur Folter und zum Tode verurteilt, wie sich später herausstellte, unschuldig, weshalb die römische Curie darüber entrüstet die Signoria in den Bann tat. Siena hob schon damals ganz offen den hingeworfenen Handschuh auf und gewährte trotz der »beschworenen« Verträge den meisten der Florentiner Verbannten Schutz in seinen Mauern.

Florenz protestierte dagegen und schickte Gesandte zu den Sienesen, um ihnen die noch frischen Verträge ins Gedächtnis zurückzurufen. In ihrem Schreiben führte die florentinische Regierung die Namen von fünfundvierzig Verbannten an, die in Siena Zuflucht gefunden hatten, unter diesen die größten Feinde des Vaterlandes, sechs Uberti und Simone Guidi. Allein die Sieneser verweigerten im Vertrauen auf den Beistand Manfreds die Auslieferung der Verbannten. Zornentbrannt reisten die Florentiner ab.

Im Jahre 1259 kam zwischen Siena und dem König ein Vertrag zustande, und Ildobrandino di Ugo legte vor Manfred im Namen der Republik den Eid der Treue ab. Der König seinerseits versprach dieser seinen Schutz. Nur eines bedang sich Siena aus, nämlich niemals genötigt zu werden, eine feindliche Stellung gegen die römische Curie einnehmen zu müssen.

Eine kleinere Abteilung des königlichen Heeres kam unter Giliolis Führung im Sommer des Jahres 1259 nach Siena, verließ aber nach

einem Aufenthalt von einigen Wochen wieder das Stadtgebiet. Die Signoria geriet hierüber in Unruhe, da Florenz zum Kriege rüstete, und daher Hilfstruppen dringend notwendig waren.

Manfred gab endlich ihren inständigen Bitten nach und schickte eine zwar kleine, dafür aber kriegserfahrene Schar, teils Reiterei teils Landsknechte unter Führung Giordanos d' Anglone zu Hilfe. Die Sieneser waren darüber so erfreut, daß sie sogar einwilligten sich vom Kaiser den Podestà ernennen zu lassen, was eigentlich gegen die verbrieften Rechte der Republik verstieß. Podestà für das Jahr 1260 wurde Francesco Troghinio.

Der Florentiner bemächtigte sich große Unruhe, und sie brachten rasch 30 000 Mann, eine für jene Zeiten imposante Heeresmacht, zusammen. Auch die verbündeten Städte: Lucca, Pistoja, Prato, San Miniato, San Geminiano, Volterra, Arezzo, Colle di Val d' Elsa, und von den entfernteren Bologna, Perugia und Orvieto hatten Hilfstruppen gesandt.

Am 17. Mai lagerte bereits das florentinische Heer auf den Anhöhen von S. Martino und Vico in der Nähe Sienas. Die florentiner Feldherrn zogen sich indes wieder zurück, als sie merkten, daß die Stadt nicht so leicht zu erobern sei, und trafen weitere Vorbereitungen.

In Siena fürchtete man den Krieg, denn obgleich Pisa und Cortona zur Seite standen, und auch die aus Florenz uud Arezzo verjagten Ghibellinen zahlreiche Hilfskräfte stellten, konnte es die Sieneser Armee doch nur auf höchstens 20 000 Mann bringen.

Am 2. August schickten die florentinischen Befehlshaber ein Ultimatum an Siena ab; vor allem forderten sie die Schleifung der Mauern und verlangten, daß jedes Terzo eine florentinische Besatzung aufnehmen und auf Camporeggi eine Burg erbaut werde, von der aus man ganz Siena beherrschen könnte.

Auf das hin trat sofort die Sieneser Regierung, der Ventiquattro mit dem Podestà an der Spitze, zu einer Beratung zusammen. Zwei der Florentiner Gesandten wurden beigezogen; stolz, ohne auch nur die Versammlung eines Grußes zu würdigen, betraten sie den Saal und brachten kurz und bündig ihre Forderungen vor: Abtragung der Mauern und Errichtung einer Zwingburg auf Camporeggi. »Antwortet ohne Verzug« — sprachen sie — »oder bereitet euch auf eine Belagerung vor. Weder Friede noch Erbarmen werdet ihr finden.«

»Wir antworten Brust gegen Brust«, entgegnen die Ventiquattro. Die Gesandten zogen ab.

Die Regierung aber berief sofort eine Volksversammlung nach S. Cristofano behufs Darlegung des Sachverhaltes.

Unter den Versammelten riet Messer Bandinello nachzugeben, und an einigen Stellen die Mauern niederzureißen, um so, wenn möglich, dem schrecklichen Streite aus dem Wege zu gehen. Auch Messer Buonaguida mit noch einigen Ratsmitgliedern pflichteten dieser Ansicht bei. Da erhob sich Messer Provenzano Salvani, der bekannte, von der Volkspartei in die Regierung gewählte Ritter, und sprach also: »Wir haben uns unter den Schutz des Königs Manfred begeben und in der Stadt ist der Graf Giordano anwesend, es ist also nicht bloß recht und billig, sondern auch ersprießlich, daß er von allem benachrichtigt werde, was hier vorgeht. Man lasse ihn rufen.« Die Mehrzahl stimmte zu. Man schickte um Giordani, der bald darauf mit sechzehn Hauptleuten und mit einem Dolmetsch erschien, da die Kaiserlichen des Italienischen nicht mächtig waren. Die Deutschen entblößten beim Eintritt in den Saal das Haupt, verbeugten sich und ließen durch den Dolmetsch nach dem Begehren des hohen Rates fragen, worauf einer der Ratsherren sie über die Sache aufklärte. Darüber, daß es endlich zum Kriege kommen sollte, war große Freude unter den Deutschen, die sich noch steigerte, als die Regierung ihnen im vorhinein doppelten Sold auszuzahlen beschloß.

Für den Sold und andere Kosten waren 118 000 Fiorini erforderlich, eine Summe, über welche die Stadt leider nicht verfügte. Als Salimbeni dies hörte, erhob er sich, um kurz zu erklären, daß er Bargeld besitze und gerne der Gemeinde die nötige Summe leihe. Ohne Dankesworte abzuwarten, entfernte er sich, ließ das Geld auf einen Wagen laden, mit scharlachroten Tüchern und Ölzweigen bedecken und so nach S. Cristofano schaffen.

Vor Freude begannen die deutschen Söldner zu tanzen; als aber der erste Freudentaumel vorüber war, kauften sie alles Leder, das sich in Siena auftreiben ließ und machten Rüstungen für ihre Pferde. Das Volk half ihnen dabei mit Feuereifer, und mancher Ladengehilfe, mancher Goldschmied oder Maler wurde so unverhofft zum Riemer. Die Deutschen waren tapfere Leute, vorzüglich bewaffnet und saßen wie angegossen auf ihren Rossen.

Unterdessen hatte sich die Kunde von den unerhörten Forderungen der Florentiner in der ganzen Stadt verbreitet, die Leute strömten scharenweise nach S. Cristofano. Die Ventiquattro aber trafen sehr weise Maßnahmen und wählten sofort einen Syndikus, eine Art Diktator, der das Recht hatte, Gemeindegüter zu verkaufen oder zu versetzen und in seinen Händen alle Macht vereinigte.

Der Gewählte, auch sonst ein Mann von großem Einflusse, hieß Buonaguida Lucchari.

Sogleich nach vollzogener Wahl ließ der Bischof die Glocken läuten, damit die ganze Geistlichkeit sich in der Domkirche versammle, und hielt an die Anwesenden eine kurze Ansprache, beginnend mit den Worten: »Tantum est ministri regnum Dei«. Eindringlich mahnte er, zu Gott und seiner heiligen Mutter Maria zu beten, sowie alle Heiligen anzurufen für Stadt und Volk, auf daß der Allmächtige die Republik vor dem Untergang bewahre, den ihr die Florentiner in ihrer satanischen Wut bereiten möchten.

Nach dem Gebete befahl er den Anwesenden, innerhalb der Kathedrale barfuß unter Absingen von Psalmen, Hymnen und Beten von Litaneien eine Prozession zu veranstalten.

Gott, der Herr, aber erhörte das Gebet der guten Menschen und der Allerseligsten Jungfrau und gab dem Syndikus einen guten Gedanken ein, damit er ein großes Werk vollführe.

Er betrat den Platz vor der Kirche und hielt folgende Ansprache an das Volk: »Bürger von Siena, ihr wisset, daß wir uns unter den Schutz des Königs Manfred begeben haben, das jedoch ist bloß irdischer Schutz, und so lasset uns denn jetzt unser Leben und unser Gut, unsere Stadt und das ganze Land von Siena der Königin des ewigen Lebens, der Jungfrau Maria, weihen . . .«

Nach diesen Worten legte er seinen Mantel ab, zog die Schuhe aus, entblößte das Haupt, schlang den Gürtel um den Hals und forderte das Volk auf, dasselbe zu tun und ihm in den Dom zu folgen.

Unterwegs betete Buonaguida laut: »O! Jungfrau Maria, hilf uns in dieser Not, und befreie Siena vom Drachen, der es verschlingen will. Himmelskönigin, erbarme dich unser!« Und die Menge sprach ihm nach: »misericordia! misericordia!«

Der Bischof stand eben vor dem Bilde der Mutter Gottes und intonierte beim Anblick des mit dem Syndikus an der Spitze heranziehenden Volkes das: »Te deum laudamus«.

Als jedoch Buonaguida am Portale des Domes mit lauter Stimme das »misericordia! misericordia!« rief, unterbrach der Kirchenfürst den Gesang und ging der Prozession entgegen, um sie zu empfangen. Da sank der Syndikus dem Bischofe zu Füßen, der Bischof aber hob ihn auf und gab ihm den Friedenskuß. Darauf faßten sich beide an den Händen, traten vor den Altar der Jungfrau Maria, knieten nieder und vergossen vor dem Bilde der Madonna, genannt degli occhi grossi, Tränen der Rührung.

Zuletzt warf sich Buonaguida zu Boden, und das ganze Volk folgte seinem Beispiele unter Weinen und schmerzlichem Schluchzen.

Nach halbstündigem Gebete erhob sich der Syndikus wieder und sprach, gegen das Bild der Mutter Gottes gewendet, also: »O Jungfrau Maria, Himmelskönigin, Mutter der Bedrängten — in Demut übergebe ich armer Sünder die Stadt Siena in deinen Besitz und stelle sie mit ihrem ganzen Gebiet unter deinen Schutz und Schirm; nimm gnädig an dieses bescheidene Geschenk, hilf uns gegen die Florentiner und führe sie ins Verderben.« — Bei diesen Worten legte er die Stadtschlüssel vor das Bild der Madonna nieder.

In dieser Weise ward der Mutter Gottes feierlich die Herrschaft über Siena anheimgestellt.

Hierauf bestieg der Bischof die Kanzel, hielt eine schöne Anrede, in der er, Worte der Liebe verkündend, zu Eintracht und Versöhnlichkeit mahnte und den Versammelten ans Herz legte, sich gegenseitig die Kränkungen zu vergeben. Die Predigt rief einen so tiefen Eindruck hervor, daß sich Feinde küßten und in die Arme fielen; der Geist himmlischen Friedens schien auf die Menge herabgestiegen zu sein.

Man beschloß die feierlichen Gebete mit einer Prozession, die sich bis in die späteste Zeit im Gedächtnisse der Bevölkerung von Siena erhalten hat. Unter einem Thronhimmel trug man das Muttergottesbild und hinterher schritt der Bischof mit Buonaguida, beide barfuß, der letztere mit einem Strick um den Hals. Weiter folgten reihenweise die Geistlichkeit und ungezählte Volksmassen, darunter Frauen mit aufgelöstem Haar, fromme Lieder singend, Psalmen, das Vaterunser, Ave maria und andere Gebete hersagend. So zog man nach San Christofano, von da zurück in den Dom, wo man beichtete und die heilige Kommunion empfing; und wer sich an seinem Nächsten versündigt hatte, suchte ihn auf, um sich mit

ihm zu versöhnen. Gebet und Beichte währten die ganze Nacht hindurch.

Tags darauf — es war am 2. September — schickten die Ventiquattro mit Tagesanbruch zwei Herolde in jeden Terzo, um die Bürger im Namen der Jungfrau Maria unter die Fahnen zu rufen. — Die Kampfeslust war groß, von den drei Gonfalonieri stellte sich als erster der vom Terzo S. Martino ein, als zweiter der von der Stadt und als dritter der vom Terzo Camollia, dieser mit einem ganz weißen Banner, das den Mantel der Madonna vorstellen sollte. Diesen Abteilungen schloß sich das übrige Heer an, teils Berittene teils Fußvolk, sodann folgten Priester und Mönche, bewaffnet und unbewaffnet, um den Verwundeten Hilfe zu bringen und zum Kampfe anzufeuern »gegen diese florentinischen Hunde, die es gewagt, so unverschämte Friedensbedingungen zu stellen«.

Die Gassen wimmelten von Volk, das bei Fackelschein dem Aufbruch zusah. Mit der Abteilung aus dem Terzo S. Martino ritten dreihundert deutsche Ritter in voller Rüstung, reckenhafte Gestalten, unter Führung des Grafen Giordano. Bei der zweiten Abteilung vom Terzo della città zweihundert Deutsche mit der Standarte König Manfreds und in der dritten wiederum dreihundert Reiter unter dem Befehle des Messer Gualtieri. Diese sahen ganz besonders schön aus, wie freigelassene Löwen, mit Rossen, gleich wandelnden Hügeln im Scheine glänzender Waffen. Ueber dieser Heersäule wehte die große weiße Fahne. Der Anführer des Kriegsvolkes von Siena war Graf Ildobrandino.

Das Heer zog längs des Flüßchens Bozzone, ununterbrochen zum Allerhöchsten und zur Madonna betend, und machte erst am Fuße eines Hügels an der Arbia halt, angesichts der Florentiner, welche auf dem gegenüberliegenden Ufer ihr Lager aufgeschlagen hatten.

Darauf hielten die Führer einen Kriegsrat ab und beschlossen den Hügel zu besetzen. Die Bewegung ging in aller Ordnung vor sich und bald stand das Heer, Reiterei und Sieneser Fußvolk vom Terzo San Martino, rot angezogen, in herrlicher Schlachtordnung auf den Höhen.

Die Florentiner erschraken und ihr Capitano fragte, was für Abteilungen das wären.

»Tausend Ritter, die König Manfred geschickt hat, lauter tapfere, wohlausgerüstete, erfahrene Krieger, und das Fußvolk, das ist ein

Drittel der sienesischen Mannschaften, die das Terzo S. Martino gestellt hat.«

»Was, nur ein Drittel!« versetzte besorgt der Feldherr, »und doch wimmelt's von ihnen dort wie von Ameisen«.

Unterdessen rückten immer wieder neue Abteilungen heran, so auch die von der Camollia mit dem prächtig geschmückten Carroccio in ihrer Mitte, von dem ein großes weißes Banner herabwehte.

Im feindlichen Heere wuchs die Unruhe. Die Florentiner konnten nicht begreifen, auf welche Weise Siena ein solches Heer aufzubringen imstande war und ärgerten sich, daß diese besciolini[1]) ihre Nasen aus der Stadt zu stecken wagten.

Plötzlich steigerte sich die Unruhe des florentinischen Feldherrn zum Schrecken: er fragte nach dem Namen der beiden Flüßchen und des Weilers, der vor ihm lag. Die Antwort lautete: die Bäche heißen »Malena« und »Biena« und das Dorf »Cortina«. Nun war ihm aber schon früher prophezeit worden, daß er im Tale Cortina zwischen »Böse« und »Gut«, »fra'l male e'l bene«, umkommen werde.

Noch ein anderes Gerücht ging von diesem Feldherrn: es hieß, er sei mit dem Teufel, den er immer in einer Phiole bei sich trage, im Bunde, »rinchiuso in una ampolla«, um im Notfalle seinen Rat einzuholen.

Von ganz anderem Geiste waren die Sieneser beseelt. Sie zündeten große Feuer an und stärkten sich vor dem Kampfe. Aus der Stadt hatte man ihnen riesige Zufuhren an Wein, Fleisch und vorzüglichem Brot nachgeschickt, ja es fehlte nicht einmal an Kapaunen, Hühnern und Confetti.

Die Siegeszuversicht war groß, man glaubte an den Schutz der Madonna, und im Lager erzählte man sich, der Feind beabsichtige, sich in aller Stille davonzumachen. — Abends stellte man Wachen aus, und der größte Teil des Heeres konnte sich an den Lagerfeuern niederlegen und ausschlafen. Die aber nicht schliefen, berichteten des Morgens ihren Genossen allerlei Wunderdinge. Sie hätten eine seltsame Wolke gesehen, schwebend über dem sienesischen Lager, einen weißen Mantel, den die Madonna, die Schirmherrin von Siena, über die Ihrigen ausgebreitet hielt. Verzückt fielen die Soldaten auf die Knie und beteten.

[1]) Besciolini Diminutivum von besci oder bessi = Dummköpfe, Einfaltspinsel.

Auf Seite der Florentiner hatte man ebenfalls jene Wolke gesehen, doch weiter nichts dabei gefunden, da man sie dem Rauche zuschrieb, der den zahlreichen Lagerfeuern der Sieneser entstieg. Indessen fehlte es auch nicht an solchen, die sich durch diese Erscheinung beunruhigt fühlten. Im allgemeinen bemächtigte sich der Florentiner große Niedergeschlagenheit.

Aus Furcht vor einem Überfalle standen sie die ganze Nacht kampfbereit, was sie sehr ermüdete. Als aber der Morgen anbrach, begannen sie die Zelte abzubrechen und schickten sich an, das Lager zu verlassen.

Diesen Moment nutzten die Befehlshaber der Sieneser aus: sie weckten das Heer und stellten es eiligst in Schlachtordnung auf.

Der deutsche Feldherr, Graf Giordano, feuerte mit kurzen Worten die Soldaten an, flehte noch einmal zur Jungfrau Maria um Hilfe und versicherte die Sieneser, sie würden einen herrlichen Sieg davontragen. Nur verbot er bei Todesstrafe, vom Pferde zu steigen, um Beute zu machen — wenn aber einer sich zur Flucht wenden sollte, habe ihn sein Nachbar sofort niederzumachen. Die Losung des Tages sollte sein: keinen Pardon zu geben, keine Beute zu machen, sondern zu morden »far carne«.

Die Abteilungen sollten gegen den Feind unbemerkt ohne Trompetenstoß und in aller Stille vorrücken und erst kurz vor dem Treffen ein wildes Kriegsgeschrei erheben.

Da, als das Heer sich gerade in Bewegung setzen sollte, kam Arrigo d'Artimbergo an den Grafen Giordano herangesprengt und bat den Feldherrn um die Erlaubnis, den Kampf eröffnen zu dürfen, denn dieses Vorrecht sei seinen Ahnen und so auch ihm vom heiligen römisch-deutschen Reiche verliehen worden. Dieses sehend, schwang sich der junge Messer Gualtiere, Arrigos Neffe, ein hoher, schlanker Jüngling, von seinem Streitrosse herab, kniete vor dem Onkel nieder und flehte inständigst, ihm für diesmal sein Vorrecht abzutreten.

Bei dieser Tat des kühnen Ritters bemächtigte sich der Anführer eine solche Rührung, daß sich allen Lippen die Bitte entrang: »Messer Arrigo, bei Gott, gewähret ihm den Wunsch.«

Und Arrigo beugte sich vom Pferde herab, drückte den Jüngling an die Brust, und erlaubte ihm, sich als erster auf den Feind zu stürzen.

Da gab Gualtieri hochbeglückt seinem Rosse, dem schönsten im

Heere, die Sporen, und wie er da einherritt ganz in Erz gepanzert, auf scharlachroter Decke mit in Gold gestickten Drachen, sahen Roß und Reiter wahrhaftig aus wie ein Ungetüm, bereit, alles in seiner Wut zu verschlingen.

Soeben war die Sonne aufgegangen, als das Heer die Arbia in der Richtung nach Monsalvoli überschritt, sich dem feindlichen Lager nähernd. Gualtieri ritt etliche Gänge voraus, ihm folgten Arrigo, Graf Giordano und Messer Nicolo de Bigazzi.

Auf dem kleinen Hochplateau von Monsalvoli ließ Gualtieri das Visier herab, bekreuzte sich, ergiff die Lanze mit starker Hand und stürzte sich mit lautem Aufschrei auf die Feinde. Mit mächtigem Stoß warf er den Feldhauptmann von Lucca nieder, ließ den Schaft im Leichnam stecken und hieb mit dem Schwerte nach links und rechts um sich.

Ihm nach das ganze Heer. Im Nu entstand eine solche Verwirrung, ein solches Getöse, daß, wenn Gott selbst einen Orkan auf die Landschaft niedergesandt hätte, in dem Waffengeklirr, Pferdegewieher und Getümmel die Donnerschläge und das Heulen des Windes ungehört verklungen wären.

Bald entschied Graf d'Arsi die Schlacht, der sich mit seiner Abteilung hinter dem Hügel verborgen gehalten. In wildem Sturme stürzte er sich in die Mitte der Florentiner, streckte eigenhändig einen der feindlichen Capitani nieder und riß das florentinische Banner zu Boden. Hinter ihm wälzten sich kämpfende, ringende Massen. Leichen von Menschen und Kadaver von Tieren fielen haufenweise übereinander, das Blut floß in Strömen, und die ganze Ritterschaft schien in einen einzigen höllischen Knäuel verschlungen.

Siegestrunken riefen die Sieneser dem Feinde zu: «Nun erobert Siena! Baut jetzt eine Burg auf Camporeggi.»

Vergebens riefen die Unterliegenden ihre Patrone, den heiligen Zenobius und die hl. Reparata an. Es war ein Morden, schrecklicher als in den Schlachthäusern am Charfreitag. Selbst die Sonne hatte sich gegen die Florentiner verschworen und stach ihnen gegen Abend blendend in die Augen.

Dazu kam noch, daß Bocca d'egli Abati, ein eingefleischter Ghibelline, gerade im kritischen Momente zum Verräter an seiner Vaterstadt Florenz wurde. Er arbeitete sich in dem Getümmel der Schlacht bis an Jacoppo Pazzi, den Anführer der florentinischen

Reiterei heran und schlug ihm unvermutet die Hand ab, in welcher dieser die Fahne der Republik hielt. Damit war für alle Ghibellinen das Signal gegeben, ihre roten Abzeichen abzuwerfen und dafür weiße — die Farben des Königs — anzulegen. Das rief in den Reihen der Florentiner eine noch größere Verwirrung hervor, so daß sie vollends den Mut sinken ließen und alles verloren gaben.

Geppo, ein Holzhacker aus Siena, hatte fünfundzwanzig Feinde mit seinem Beil niedergestreckt, und sein Weib, die Trödlerin Usiglia, band sechsunddreißig Gefangene an einen Strick und führte sie so im Triumphe hinter sich her. Die Florentiner halfen selber beim Binden, um lieber in Gefangenschaft zu geraten und das nackte Leben zu retten. Doch fehlte es auch auf florentinischer Seite nicht an Helden: so fiel Tornaquinci mit seinen sieben Söhnen bei der Verteidigung des Carroccio.

Während der Kampf an der Arbia wütete, verbrachten die in Siena zurückgebliebenen Frauen und Greise den ganzen Tag im Gebete und veranstalteten Bittgänge durch die Kirche. Auf dem Turme der Maliscotti — heute im Besitz der Saracini — stand der Tambour Cerreto Ceccolini und beobachtete von dort aus den Verlauf der Schlacht. Wenn er etwa Gutes zu melden hatte, rührte er sofort die Trommel, und das Volk lief zusammen, um das Neue zu hören.

»Die Unsrigen« — rief er zuerst — »ziehen gegen den Feind«, — »die Unsrigen überschreiten die Arbia«, und das am Fuße des Turmes versammelte Volk sank in die Knie und flehte zu Gott um den Sieg. Als aber Cerreto mit bebender Stimme verkündete, die Sieneser ziehen auf den Hügel und die Schlacht sei im Gange, da fiel die Menge auf die Knie nieder und wiederholte wie im Fieber bloß die Worte: »misericordia! misericordia!«

Eine alte Miniatur hat uns diese Episode erhalten und zeigt uns Ceccolini, wie er von dem Turme aus die einzelnen Phasen des Kampfes verfolgt; unten auf der Straße sieht man Greise, Weiber und Kinder.

Die Schlacht dauerte bis halb neun Uhr abends, die Leichen lagen wie hingemäht am Wege, und in den Gräben floß das Blut in Strömen, so daß sogar die Malena — wie die Chronisten erzählen — von menschlichen Leichen und Blut anschwoll und die Wässer der Arbia sich rot färbten.

— lo strazio e il grando scempio
Che fece l'Arbia colorata in rosso.

Als endlich der Turmwart das erlösende Wort rief: »Sie fliehen!« da entfaltete jemand aus der Menge seinen Mantel zu einer Fahne und begann zu schreien: »geschlagen!« »zersprengt!« »Sieg!« und ganz Siena hallte wieder von Glück- und Jubelrufen.

Die Überreste des feindlichen Heeres hatten sich unterdessen in der Richtung von Montaperti zurückgezogen, so namentlich die Hilfskräfte von Lucca und Arezzo. Die sienesischen Heerführer sahen das Unnütze weiteren Blutvergießens ein und befahlen daher, alle gefangen zu nehmen, die sich freiwillig ergeben. Auf das hin stiegen die von Arezzo, Orvieto und Lucca von ihren Pferden und warfen die Waffen von sich. Graf Arasi und Giordano machten die aus Prato und Pistoja, Arrigo und Gualtieri die Söldner von San Geminiano und San Miniato zu Gefangenen, die Sieneser allein 2600 Mann.

An der Arbia lagen so viele Tote, daß ein Pesthauch die Luft vergiftete. Die Menschen verließen die Gegend, und Füchse, Krähen und Habichte hielten dort noch lange ihr grausiges Mahl.

Das siegreiche Heer kehrte erst am Sonntag gegen neun Uhr morgens nach Siena zurück.

An der Spitze des Triumphzuges ritt auf einem Esel einer der florentinischen Gesandten, die Hände auf dem Rücken gefesselt und das Gesicht dem Schweife seines traurigen Renners zugekehrt. Die florentinische Fahne, an den Eselschweif gebunden, schleifte im Kote hinten nach.

Dann folgten die Trompeter.

Diesen zunächst die vierhundert Deutschen unter Führung des Grafen Arasi mit Olivenkränzen auf dem Haupte und der Fahne Manfreds. Ein weiteres Glied in der siegreichen Kette bildete das Heer von Siena, auch fehlte nicht Usiglia mit ihren sechsunddreißig Gefangenen. Für den Carroccio von Siena erweiterte man eigens das Stadttor, um das Banner nicht herabnehmen zu müssen.

Die Sieger begaben sich zuerst in den Dom, um der Schutzherrin der Stadt, der Madonna, von jetzt an Mittlerin zwischen Siena und Christus, gebührend Dank zu sagen:

Maria advocata,
Mediatrix optima
Inter Christum
Et Senam suam.

Sie war es, die mit ihrem Mantel Siena vor jedweder Gefahr bewahrt hatte, sie ward denn auch Sienas Königin.

Ognor che voi sarete a lei bon figli,
Ch'ella vi vegga in pace et unità
Tutta vostra città
Ricoprirà ol suo santo mantello.
. . . .
Ell'è pur sola imperatrice e donna
Dell' universo e massime di noi.

In ihrem Huldigungseifer der Himmelskönigin fügte die Stadt auf ihrem Siegel der Inschrift »Sena vetus« noch die Worte »Civitas virginis« hinzu. Ferner erhielt bei der allgemeinen Taufe, die am Abend vor Ostern und Pfingsten stattzufinden pflegte, das erste zur Taufe gebrachte Mädchen den Namen Maria. Das Bild, das die Sieneser zum Siege geführt, die Madonna »mit den großen Augen«, hieß von nun ab »Madonna delle grazie«, gnadenreiche Madonna.

Wenn aber auf dem Rathausturme, der Mangia, zur Einberufung der Volksversammlung geläutet wurde, mußte vorher die Campana comunis zum Andenken an die große florentinische Niederlage und zu Ehren der Mutter Gottes drei Glockenschläge abgeben. Auch entließ man anläßlich besonders glücklicher Ereignisse der Madonna zulieb' eine Anzahl Gefangene, die entweder für Schulden oder wegen unbezahlter Geldstrafen in Haft gehalten wurden. Die Sache wurde so dargestellt, als hätte die Gemeinde bei der Madonna die Freilassung befürwortet und diese erst als Königin von Siena den eigentlichen Gnadenakt vollzogen.

Ja, man ging noch weiter und verbot jedem Frauenzimmer von schlechtem Lebenswandel, das den Namen Maria führte, sich in Siena dauernd oder auch nur vorübergehend aufzuhalten, um ja nicht der Königin nahe zu treten, »Nulla mulier meretrix nomine Maria possit in Civitate stare aut morari.«

In seinem Buche »La città diletta di Maria« vertritt Girolamo

Gigli die Ansicht, ganz Siena sei gewissermaßen ein Mysterium der Madonna gewesen, alles habe sich dort auf sie zurückbezogen. Sogar die schwarz-weißen Farben, die sich in Siena so oft wiederholten, bedeuteten einerseits die Demut, andrerseits die Makellosigkeit Marias. Das große schwarz-weiße Banner der Kommune, die Balzana, die schwarz-weißen Intarsien der Marmorwände in der Kathedrale, ja selbst die Bekleidung der Dienerschaft des Palazzo pubblico in denselben Farben, das alles sollte eine Huldigung für die Madonna sein.

Nach dem Siege bei Montaperti fühlten sich die Sieneser verpflichtet, auch dem Heere Manfreds eine religiöse Auszeichnung zuteil werden zu lassen; sie ernannten daher dessen Patron, den heiligen Georg, zum Fahnenjunker der Gemeinde Siena und veranstalteten seither ihm zu Ehren feierliche Gottesdienste.

Die Republik hatte übrigens die Hilfe der Deutschen noch weiterhin nötig. Das Städtchen Montalcino wollte sich den Ghibellinen nicht ergeben und leistete, stark durch seine Lage und Mauern, hartnäckigen Widerstand. Dorthin nun entsendete man eine größere Truppe, die ziemlich rasch das Felsennest einnahm. Man hatte kein Erbarmen mit den Guelfen, schleifte ihre Mauern, äscherte die Häuser ein und sie mußten sich der Signoria von Siena auf Gnade und Ungnade ergeben.

In langer Prozession bewegten sich die Männer, Frauen und Kinder von Montalcino, mit bloßem Kopf und Stricken um den Hals, nach Siena, um Vergebung zu erlangen. An der Spitze gingen Priester und Mönche mit Kruzifixen in den Händen. Vor den Toren der Stadt machten sie halt und riefen laut: »Verzeihung, Erbarmen, erachet uns für Tote.« Hart gab die Regierung zur Antwort: »Gehet auf das Schlachtfeld von Montaperti und wartet.«

Sie gingen also hin und warteten dort zwei Tage, vom 4. bis 6. September, umgeben von verwesenden Leichnamen in verpesteter Luft.

In Siena hatten sich die Gemüter unterdessen beruhigt, und nach zwei Tagen erlaubte man ihnen heimzukehren und die Stadt wieder aufzubauen.

Unversöhnlich jedoch blieb der Haß des Volkes gegen Florenz. Es zertrümmerte und verbrannte den feindlichen Carroccio. Zwei Stangen — das war alles, was von diesem ehemaligen Triumph-

wagen übrig blieb und diese wurden in der Kathedrale vor dem Bilde der Mutter Gottes aufgehängt, wo sie noch heute, wenn auch an andrer Stelle, zu sehen sind. Die Martinella aber, die Kriegsglocke der Florentiner, lag jahrelang auf der Piazza mit herausgerissenem Klöppel.

Die Macht von Florenz schien für ewig gebrochen.

Fu distrutta,
La rabbia Fiorentina, che superba
Era in quel tempo sì com'ora è putta . .

V.

Als das triumphierende Heer nach der Schlacht bei Montaperti nach Siena zurückkehrte, sah einer der erbittertsten Guelfen, »guelfissimo«, der De'Tolomei, aus den Fenstern seines Palastes dem Triumphzuge zu. Ihm fast gegenüber stand das Haus der Salvani, seiner Todfeinde.

Tolomei und andere Guelfen kannten das erbarmungslose Schwert ihrer Gegner. Im günstigsten Falle mußten sie sich auf Verbannung und Verlust ihres Besitzes gefaßt machen, denn die Parteien kannten damals kein Erbarmen.

Nun war aber Provenzano Salvani der Held des Tages in Siena, er besaß in diesem Moment den größten Einfluß. Denn, als es sich darum handelte, die schändlichen Zumutungen der Florentiner zurückzuweisen, hatte gerade seine Ansicht, dem Feinde Aug' in Aug', Mann gegen Mann, die gebührende Antwort zu erteilen, den Ausschlag gegeben. Provenzano Salvani war ein Mann von großem Verstande, aber gewalttätig, rachsüchtig, ungläubig, ja man behauptete von ihm wie vom florentinischen Feldherrn bei Montaperti, daß er den Teufel in einer Phiole bei sich trage. Er kühlte jetzt seine Rache an der gegnerischen Partei und bestimmte die Regierung, die Guelfenfamilien aus Siena zu verbannen. Die Tolomei, Piccolomini und viele andere mußten auswandern. Den Piccolomini zerstörte man überdies noch im Jahre 1266 Palast und Turm, weil sie zu den Hauptstützen der Partei zählten.

Ihren ganzen Groll jedoch sparten die Ghibellinen für Florenz auf; sie schwelgten förmlich in den Gefühlen des Hasses gegen die

besiegte Stadt; die Vendetta war damals eine Götterlust: »La vendetta, il piacere degli Dei.«

So befanden sich die Guelfen in einer wahrhaft furchtbaren Lage. Es gab keine Familie in der Stadt, die nicht einen Sohn oder Bruder zu beweinen hatte, das ganze Volk war in Verzweiflung, und der Schmerz steigerte sich noch auf die Kunde hin, daß die Florentiner Ghibellinen in der Schlacht zum Feinde übergegangen seien.

Die geheimen Anhänger der Ghibellinen freuten sich jetzt und schmähten die Besiegten; die Lage der Guelfen wurde so schwierig, daß die wohlhabenderen Geschlechter möglichst rasch die Stadt verließen, um dem sicheren Verderben zu entgehen.

Zehn Tage nach der Schlacht bei Montaperti, am 13. August, flüchteten ganze Scharen von Guelfen mit Weib und Kind aus Florenz. Die Mehrzahl wandte sich nach Lucca; hier wies ihnen die Bevölkerung in der Vorstadt San Frediano die Säulenhalle der Kirche gleichen Namens als Zufluchtsstätte an.

Ein trauriger Aufenthalt für Menschen, die an Wohlleben und Bequemlichkeiten aller Art gewöhnt waren. Aber nicht nur die Florentiner Guelfen verließen ihre Vaterstadt, sondern auch die Guelfen von Prato, Pistoja, Volterra, San Geminiano und anderen Städten und Burgen Toscanas strömten nach Lucca aus Furcht vor der Rache und Grausamkeit der siegestrunkenen Ghibellinen. Und sie hatten allen Grund, sich zu fürchten; denn überall begann mit der Herrschaft des Rittertums zugleich auch die Bedrückung der Bürger und des Volkes. In Florenz setzten die Deutschen den Grafen Guido Novella zum Podestà ein und zwangen die Stadt, den Hilfstruppen König Manfreds den Sold zu zahlen.

Die Erbitterung der Ghibellinen gegen Florenz war so groß, daß die Abgesandten von Pisa und Siena auf dem Delegiertentag zu Empoli, wo man über die Festigung der Herrschaft ihrer Partei beraten sollte, mit dem Antrage hervortraten, man möge die feindliche Stadt dem Erdboden gleichmachen. Die Mauern von Florenz sollten geschleift und das Volk zerstreut werden, damit es nie mehr in die Lage komme, seinen rächenden Arm gegen die Ghibellinen zu erheben.

Die Zusammenkunft fand unter Leitung des Grafen d'Anglone statt, eines Bevollmächtigten Manfreds, der natürlich vor den härtesten Maßregeln gegen Florenz nicht zurückschreckte. Die Ab-



Phot. Alinari.

Andrea del Castagno.
Farinata degli Uberti. Fresko in der Kirche S. Apollonia zu Florenz.



gesandten der kleineren Städte stimmten dem Antrage zu, und fast schien es, als würde die Versammlung das schändlichste Verbrechen an der eigenen Nation begehen.

Da aber erhob sich Farinata Uberti — gestern noch ein Verräter an der Vaterstadt — und protestierte voller Entrüstung gegen den nichtswürdigen Anschlag. »Obgleich ich die Waffen ergriffen habe und meine Feinde verfolge« — erklärte er — »habe ich doch nie aufgehört, mein Land zu lieben, und nie werde ich zugeben, daß wir das, was der Feind verschont, mit eigener Hand zerstören. Nie sollen uns kommende Jahrhunderte die Totengräber unserer Vaterstadt nennen dürfen! Ich werde die Zerstörung von Florenz nicht dulden und bin bereit, tausendmal für meine Vaterstadt zu sterben, wenn sie tausendmal mein Leben zum Opfer verlangt.«

Nach diesen Worten entfernte sich Farinata zornerfüllt, und sein Ansehen war so groß, daß die Versammlung sofort von dem verbrecherischen Vorhaben abließ und ihm Freunde nachschickte, die ihn zurückbringen sollten.

Uberti wollte die Macht des Volkes brechen, um die Herrschaft des Rittertums zu sichern. Zu diesem Zweck hatte er sich mit den Sienesern verbündet, das deutsche Heer herbeigerufen und die Vaterstadt verraten. Obgleich er sie in Empoli vor gänzlicher Vernichtung bewahrt hatte, zeichnet ihn Dante dennoch zu den Verrätern, derselbe Dante, der selbst ein Ghibelline, zur Zeit, als er seine Dichtung niederschrieb, in der Verbannung lebte, von den Guelfen dazu verurteilt!

»Auf einer Ebene, die flammt, tief in der Hölle graus'gem Grunde erblickt der Dichter Farinata. Gräber sind dort dicht gesäet. Aus ihnen schießen Feuergarben lichterloh! Allseits vernimmt man jammervolles Stöhnen. Da tönt aus einer dieser Tiefen zu Dante eine Freundesstimme: »Toscaner halte ein! Süß klingt die Sprache, die du sprichst.« Und das ist Farinatas Stimme, der noch in diesen Höllenqualen stolz die Brust erhebt und seine drohende Stirne, als wollt' die ganze Hölle er noch mit Verachtung strafen.«

Farinata empfindet tief seine Schuld, doch kann er sich dem Vaterlande gegenüber rechtfertigen.

»Gezwungen nur folgt ich des Feindes Scharen, fern blieb ich auch dem Kampfe, der dir drohte, allein stand ich dem Rate gegen-

über, der dich, Florenz, vernichten sollt', allein beschützt' ich deine heil'gen Rechte.«

Die Handlungsweise der Uberti hatte im florentinischen Volke einen solchen Haß gegen diese hervorgerufen, daß, als später die Guelfen die Herrschaft wiedererlangten, der Rat der Republik den Beschluß faßte, in die kirchlichen Litaneien die Bitte einzuschalten: Gott wolle dieses verbrecheriche Geschlecht vernichten »ut domum Hubertam eradicare digneris.«

Für Siena, wie für Italien überhaupt, hatte der Sieg bei Montaperti nicht jene Folgen, die man anfangs erwartet. Der nationale Geist war einmal erwacht und litt nicht länger die Fremdherrschaft. Das Papsttum kämpfte überdies mit allen möglichen Mitteln gegen die Dynastie der Hohenstaufen, in der es seinen größten Widersacher auf italienischem Boden erblickte. Urban IV. — ein Franzose von Geburt — bahnte jene Politik an, deren Hauptstütze die Anjou wurden. Mit ihrer Hilfe gedachte er Italien von deutschen Einflüssen zu befreien.

Der plötzliche Tod Manfreds, des jugendlichen »blondlockigen« Königs, des »re biondo e di gentile aspetto«, war ein harter Schlag für die ghibellinische Macht. Trotzdem blieb Siena seiner Vergangenheit und dem Kaisertum treu, wenn auch die Sieneser und Pisaner alle Ursache hatten, die Rache der Guelfen zu fürchten, namentlich nach der entscheidenden Niederlage der Ghibellinen bei Benevent, und seit Karl von Anjou in Süditalien immer größere Vorteile errang.

Beide Städte wandten sich an Konradin, damit er die Sache der Ghibellinen rette und ihnen eilends zuhilfe komme.

Der König aber besaß, um einen Zug nach Italien zu unternehmen, nicht die nötigen Geldmittel. Deshalb schickten ihm die Sieneser mit den Pisanern auf einmal hunderttausend Gulden und verpflichteten sich überdies, auf eigene Kosten eine Truppe von 200 Reitern zu stellen.

Bei seinem Einzuge in der Lombardei wurde Konradin zu Pavia im Namen Sienas von den Abgesandten Bonaiuto Domenico, Lanfranchino Lombardo und Guarnerio, die alle in reicher Tracht erschienen waren, feierlich begrüßt. So groß war der Schrecken der Sienesen vor Karl von Anjou, daß sie einen Preis für Eilboten aus-

setzten, welche zuerst die Nachricht von Niederlagen der Franzosen bringen würden.

Am 7. April erschien Konradin in Pisa und wurde mit großer Begeisterung aufgenommen. Siena aber wollte beim Empfange nicht hinter Pisa zurückstehen: die Signoria kaufte für mehr als 485 Lire vier Ballen weißen Stoff, »zendado«, für zwei Banner bestimmt, welche über dem Carroccio und dem Thronhimmel zum Schutze der Person »serenissimi domini regis Curradi« wehen sollten. Bei dem berühmten Goldschmied Tura in Siena wurden zwei kaiserliche Adler bestellt, um den Preis von vierundzwanzig Lire; außerdem widmete man noch fünfzig Lire für anderweitige Vorbereitungen zum Empfange des Monarchen.

Am Tage des Einzuges wimmelten die Straßen von Menschen. Da aber der König mit seiner Gemahlin erschienen war, gingen die vornehmsten Frauen Sienas in Prachtgewändern dem hohen Paare entgegen. Unter die Menge wurde unterdessen, damit sie nicht ungeduldig werde und ruhig warte, Wein verteilt, den man für sechs Soldi aus dem Kaufhause der Buonsignori Maffei angeschafft hatte.

Trotz der großen Begeisterung, mit der das Königspaar empfangen wurde, hatte man in der Stadt allerhand schlimme Vorahnungen. Zwei Tage zuvor hatte ein Brand einen Teil des Domes beschädigt, und die schwarzen, noch rauchenden Balken schienen nichts Gutes zu verkünden.

Tatsächlich spielte sich vierundzwanzig Tage später auf den Gefilden von Salentini der letzte Akt der Hohenstaufentragödie ab. Irrtümlich wird diese Schlacht die bei Tagliacozzo genannt. Konradin aber empfing auf der piazza del mercato in Neapel den Todesstreich.

Vergebens versuchte Provenzano Salvani noch in Toscana mit allen Mitteln die Sache der Ghibellinen zu retten. An der Spitze der sienesischen Miliz und einer Handvoll Deutscher wollte er der mit den Franzosen verbündeten florentinischen Armee Widerstand leisten, die von einem Generale Karl d'Anjou's geführt wurde, aber das Kriegsglück hatte sich von Siena abgewandt.

Im Juni 1269 fiel Provenzano in der Schlacht bei Colle di Valdelsa. Damit verlor die Republik einen ihrer besten Söhne und die Ghibellinen ihren hervorragendsten Vertreter in Toscana. Messer

Carolino Tolomei, der Todfeind Provenzanos fand dessen Körper auf dem Schlachtfelde; in blinder Wut hieb er den Kopf der Leiche ab, steckte ihn auf einen Spieß und ließ ihn im Triumphe durch die Straßen von Siena tragen.

Das Volk war über diese Schändung empört, die Partei der Guelfen selbst davon angewidert. Man suchte deshalb den schlechten Eindruck, welchen Messer Carolinos raffinierte Bosheit allenthalben hervorgerufen, damit zu verwischen, daß man Provenzanos Leichnam ehrenvoll in der Franziskanerkirche bestattete.

Sobald sich jedoch die Erregung einigermaßen gelegt hatte, und die Guelfen sich stark genug fühlten, wurde die vollständige Ausrottung des Geschlechts der Salvani beschlossen.

Östlich von der Kirche San Christofano, dort wo der Hügel gegen die Porta Ovile steil abfällt, standen die Häuser und Warenlager, sowie die befestigten Paläste der Provenzani und Salvani. Beide hatten denselben Ursprung, beide Familien waren durch Blutsbande und Handelsinteressen eng miteinander verbunden und bildeten eine Consorteria.

Das Consiglio generale verfügte jetzt, ihre Paläste, Häuser und Türme dem Erdboden gleichzumachen. Der Podestà mußte schwören: »destruere et destrui facere radicibus palatium et turrim et Casamentum filiorum Salvani et filiorum Provenzani«. Messer Deo dei Tolomei wurde mit dem Vollzuge dieses Vernichtungswerkes betraut und widmete sich dieser Aufgabe mit solchem Eifer, daß er beim Niederreißen der Mauern der Provenzani die benachbarte Kirche San Christofano beschädigte.

Damit rächten die Guelfen die im Jahre 1267 erlittene Unbill; damals hatte man auf Provenzanos Befehl die Paläste ihrer hervorragendsten Geschlechter vernichtet, und es lag so viel Schutt in den Straßen von Siena, daß jeder Verkehr stockte. Jetzt sollte selbst der Name der Provenzani aus der Geschichte Sienas getilgt werden. Dante singt:

> . . . appena in Siena sen pispiglia
> Ond'era sire. (Provenzano.)

Aber es kam anders. Was einmal in der Geschichte mit ehernem Griffel geschrieben steht, das überdauert die Zeiten. Neben den Häusern der Provenzani und Salvani befand sich ein Tor, porta Provenzano genannt, das Volk ließ nicht ab, diesen Stadtteil Con-

trada di Provenzano zu nennen. Auf den Ruinen der Häuser der Provenzani breiteten sich später die Warenlager der Piccolomini aus, sowie Spelunken ärgster Sorte, von Maultiertreibern besucht. Dieser Stadtteil von Siena wurde der verrufenste. In den Nachbarstraßen mußte man die nach jener Seite schauenden Fenster schließen, um nicht Zeuge der frechsten Schamlosigkeiten zu sein, und wenn in der Stadt irgendeine Schlechtigkeit begangen, oder ein Verbrechen verübt wurde, sagte man: das kann nur in Provenzano geschehen sein. In späteren Zeiten, als die Sittlichkeit in Siena immer mehr gesunken war, sah ein zeitgenössischer Schriftsteller den Augenblick nicht mehr ferne, wo alle Weiber nach Provenzano wandern: »Siena vedrai tutte le tue donne andare a Provenzano.« Im 17. Jahrhundert endlich erhebt sich an dieser Stelle des Lasters, gewissermaßen zur Sühne aller verbrecherischen Erinnerungen, ein Kirchlein und in diesem eine Madonna, deren Verehrung bald allgemein wird; aus Siena und der ganzen Umgebung strömen die Frommen dort zusammen. Der Glaube an die Madonna di Provenzano prägte sich so tief in das Herz der Sieneser ein, daß die frühere Madonna, die berühmte »August«-Madonna im Dome, fast in Vergessenheit geriet. So überdauerte der Name Provenzano Jahrhunderte und kam, anfangs zum Vergessen, zur Mißachtung verurteilt, wieder zu Ehren.

VI.

Nach Provenzanos Tode gebrach es den Ghibellinen von Siena an einem Führer, die Herrschaft der Guelfen war endgültig gefestigt, die Ventiquattro wurden gestürzt. Die Volksversammlung vom 28. Mai 1277 beschloß, daß die Regierung der Republik aus den der Guelfenpartei angehörenden kaufmännischen Familien, »de bonis et legalibus mercatoribus et amatoribus partis guelfe« zu wählen und der fremde Erbadel (potenti di casato) von jeglichem Anteil an der Regierung auszuschließen sei.

So kam die Herrschaft der »Neun« (Nove) zustande, die Oligarchie der großen Kaufleute, wohl eine der besten Regierungen, die Siena je gehabt. Sie trachtete vor allem, die Wunden der langjährigen Kriege zu heilen und schloß daher Frieden mit Florenz. Nach Unterdrückung der alten ghibellinischen Geschlechter drohte

ihr vorläufig kein innerer Feind. Siebzig Jahre erfreute sich die Republik dieser Verfassung — dies war die glücklichste Epoche in der Geschichte Sienas: Handel und Wandel hoben sich wieder rasch, Kunst und Wissenschaft erblühten aufs neue, und herrliche Bauten entstanden in der Stadt. Die Republik ergänzte ihre Besitzungen in der Gegend der Chiana und auf der Maremma. In der Stadt nahm die Industrie einen ungeahnten Aufschwung: der Palazzo pubblico, die Torre del Mangia wurden erbaut, die Erweiterung des Duomo in riesenhaftem Maßstabe begonnen, endlich eine der Stadt dringend notwendige Wasserleitung angelegt. Duccio, Simone Martini, die Brüder Lorenzetti gelangten zur Berühmtheit; zur Università wurden neue Kräfte herangezogen, so daß die Jünger der Wissenschaft jetzt aus fernen Gegenden nach Siena pilgerten. Die Volkszählung vom Jahre 1327 ergab in der Stadt 11 700 Familien.

Nach dem Untergange der Hohenstaufen und dem vollständigen Siege der Guelfen erhob sich nicht nur in Siena, sondern überhaupt in ganz Italien eine Reaktion gegen die alten Rittergeschlechter, die Hauptstützen des Ghibellinismus und den Adel im allgemeinen. Die »Ordinamenti di giustizia« von Florenz, die »Sacrati« von Bologna, die »Statuti del popolo« von Siena, sämtlich in den Jahren 1290—1310 herausgegeben, sind von dem gleichen, tiefen Haß gegen die Mächtigen eingegeben. Dieser Haß richtet seine Spitze bald auch gegen die großen Kaufmannsfamilien, welche mächtig durch ihren unermeßlichen Reichtum, eine nicht zu unterschätzende Gefahr für alle Republikaner bildeten. Sie kämpften miteinander um Vorrang und Macht, warben Anhänger — skrupellos, wie sie waren, oft mit ganz verwerflichen Mitteln — kümmerten sich nicht um die gesellschaftliche Ordnung, wenn diese ihren Privatinteressen hinderlich im Wege stand, und scheuten sich nicht einmal mit den Feinden des Vaterlandes gemeinsame Sache zu machen, sobald es nur ihren Zwecken diente. In Siena lebten die Familien Salimbeni, Tolomei und Malavolti in ewiger Fehde. Die Salimbeni galten als Ghibellinen, Aristokraten, als ausgesprochene Feinde jeder Teilnahme der niederen Klassen an der Regierung, die Tolomei hingegen hielten es als Guelfen nach alter Überlieferung mit dem Volke. Es bedurfte nur eines geringfügigen Anlasses, oft genügte der Eigennutz eines einzelnen, und schon griff die Bevölkerung zu den Waffen, schon kämpften die Parteigänger des einen Geschlechtes mit den

Anhängern des anderen. Bekannt ist der häusliche Krieg, den die Salimbeni entfachten, als sie bei irgend einer Gelegenheit zwei Tolomei ermordeten. Die starke Regierung der Neun konnte nur mit größter Mühe die Ordnung wieder herstellen, indem sie die Anstifter des Mordes verbannte.

Aber auch die Regierung ließ sich manches zuschulden kommen. Zusammengesetzt aus lauter Kaufleuten, verfuhr sie namentlich dem alten Adel gegenüber äußerst parteiisch. In den Herzen der Ghibellinen glimmte noch der alte Haß; sie und das Volk, welches gar keinen Anteil an den öffentlichen Angelegenheiten hatte, sannen auf Rache. Man murrte über die Signoria, versammelte sich auf den öffentlichen Plätzen, konspirierte, und die Familien, welche einst an der Spitze der Regierung gestanden, suchten neue Freunde um sich zu scharen.

Während sich so die Zustände der Republik zusehends verschlimmerten, wurde Toscana von einem furchtbaren Unglück heimgesucht: die Pest trat auf, genannt der »schwarze Tod«. Nicht weniger als 80000 Menschen sollen ihr in Siena selbst und der Umgegend zum Opfer gefallen sein. Die Stadt wurde ganz entvölkert und raffte sich seither nie wieder zur einstigen Größe auf.

Um die Mitte des 14. Jahrhunderts begann in den politischen Verhältnissen Italiens eine vollständige Verwirrung Platz zu greifen. Zustände entwickelten sich, wie sie überall die Bildung der »Tyrannis« begünstigen.

Die Lehensmonarchie geriet immer mehr in Verfall, die Kirche verlor jede politische Macht. Ihre Stelle nahmen die Magnaten und Signorien der Städte ein, auf jede Weise bestrebt, durch List, Bestechung oder Gewalt, Schwert und Gift zur Herrschaft zu gelangen, sie auszudehnen, ihr Gebiet zu vergrößern, neue Staaten zu gründen. Zuerst gelangte die Familie der Visconti in Mailand zur Macht und bedrohte die übrigen kleineren Republiken. Auch Siena fühlte sich nicht sicher vor ihnen.

Die so in ihrem Dasein gefährdeten kleinen Staaten hätten jetzt gern die ghibellinischen Zeiten zurückgewünscht und sich an das Kaisertum angelehnt; was war der Kaiser, der nur von Zeit zu Zeit die Alpen überschreiten konnte, gegen die despotische Herrschaft der Visconti! Aber Kaiser Karl IV. hatte schon längst die kühnen Träume der Hohenstaufen von einem einzigen, die Welt

umfassenden römisch-deutschen Kaiserreiche aufgegeben. Er kam wohl — bestimmt durch italienische Intriguen — über die Alpen, aber weit entfernt von ehrgeizigen Plänen, wollte er nur möglichst viel Geld zusammenscharen.

Die kleinen Republiken hatten gehofft, Karl werde die Macht der Visconti beschränken. Aber die Mailänder Fürsten überhäuften ihn mit den großartigsten Geschenken, so daß er sich bewogen fand, sie in Ruhe zu lassen und weiter nach Süden zu ziehen, um durch Verleihung möglichst vieler Titel die leeren Kassen wieder mit Gold zu füllen.

Der Sieneser Rat der »Neun« beauftragte vorsorglich seine Gesandten, dem Kaiser bis Pavia entgegenzugehen, um ihn in ihre Mauern einzuladen. Der Kaiser kam, mußte jedoch sehen, wie verhaßt die Regierung bei dem Volke war. Man empfing ihn mit den Rufen: »Es lebe der Kaiser!« »Tod den Neun!« — Überall machte sich die erregte Stimmung gegen die Signoria geltend. Karl nahm daher die Schlüssel der Stadt nicht an, was natürlich der allgemeinen Aufmerksamkeit nicht entging und als Ungnade gedeutet wurde. Kaum war der Kaiser fortgezogen, als das Volk sich empörte. Die Rädelsführer drangen ins Rathaus, warfen die Urkunden, welche dem Kaiser zur Bestätigung hätten vorgelegt werden sollen, zum Fenster hinaus, und das Volk band diese Schriften an einen Eselschweif. Die Mitglieder der Regierung mußten schleunigst fliehen, und der Mob plünderte ihre Häuser.

Es kam zu Verhandlungen zwischen Volk und Ritterschaft; schließlich einigte man sich auf eine Regierung, in welche beide Parteien je sechs Vertreter wählen sollten. Aber auch diese, die »dodici« genannt, vermochte es nicht, sich beim Volke beliebt zu machen, was übrigens keine leichte Aufgabe war, da die verjagten Patrizier und früheren Machthaber unablässig mittels allerhand Intriguen und Bestechungen die einen gegen die anderen aufhetzten, um im gegebenen Augenblicke aus der Verwirrung Nutzen zu ziehen. Die »dodici« mußten abdanken, nachdem sie zehn Jahre am Ruder gewesen.

An ihre Stelle trat eine Regierung, in welcher die Patrizier das Übergewicht errangen. Doch herrschte jetzt noch größere Uneinigkeit wie früher zwischen Adel und Volk. Die Salimbeni, welche keine andere mächtige Familie neben sich dulden wollten, begannen

mit neuen Umtrieben, verbanden sich mit dem Volke sowie den früheren Dodici, wandten sich schließlich insgeheim an den Kaiser und boten ihm Subsidiengelder an. Karl IV., der in einer ewigen Geldklemme war und gerade seine kostbare Krone in Florenz versetzt hatte, schickte den Salimbeni siebenhundert bewaffnete Reiter unter Malatesta Unghero aus Rimini zu Hilfe. Aber erst nach erbitterten Straßenkämpfen, in denen die Patrizier hartnäckigen Widerstand leisteten, siegte Unghero, ließ einige Führer enthaupten und übergab den Salimbeni die Herrschaft. Zum Danke dafür lösten diese dem Kaiser für 1620 Gulden in Gold die Krone aus.

Auf der Fahrt von Lucca nach Rom nahm der Kaiser für einige Tage Aufenthalt in Siena, wo er Malatesta zur Aufrechterhaltung der Ordnung zurückgelassen hatte. Aber schon vorher hatte er mit Papst Urban abgemacht, Siena nebst einigen anderen toscanischen Städten an die römische Curie zu verkaufen. Er kehrte daher im Dezember nach Siena zurück und verhandele im geheimen mit der Regierung und den Salimbeni über diesen Kauf. Die Dodici schienen nicht abgeneigt, ihr Vaterland zu verraten. Der Kaiser aber verlangte außerdem noch als Garantie für die Durchführung des Projektes die Besitzübergabe einiger der wichtigsten, auf dem Sieneser Gebiet gelegenen Burgen: auch sollten ihm die Gonfalonieri und die städtische Miliz den Eid der Treue leisten.

Als diese Forderungen der Volksversammlung vorgelegt wurden, erhob sich ein Sturm der Entrüstung, die Bürgerschaft verwarf ohne weiteres die Bedingungen, welche offenkundig auf den Verrat des Vaterlandes zielten.

Da beschloß der Kaiser, im Einverständnisse mit den Salimbeni, das zu erzwingen, was er von der Stadt gutwillig nicht hatte erlangen können, umsomehr, als er gerade 3000 Mann Reiterei in Siena hatte.

Als aber das Volk merkte, auf was man hinaus wollte, ließ es Sturm läuten, und der Capitano del popolo Matteino di ser Ventura da Mensano warf sich an der Spitze der Miliz und der wütenden Volksmenge der kaiserlichen Reiterei entgegen, die sich in den engen Gassen nicht gut wehren konnte. Die Pferde der Deutschen fielen unter den Streichen des Volkes, und unter der schweren Ritterschaft entstand eine solche Verwirrung, daß der Kaiser nach dem Platze Tolomei flüchten und sich dort in den Palästen der verbannten Patrizier verschanzen mußte.

Sieben Stunden lang währte der Kampf zwischen dem stürmenden Volke und den Umzingelten; als jedoch vierhundert der tüchtigsten Streiter und über tausendzweihundert Pferde bei der Verteidigung des Kaisers gefallen und das Volk nahe daran war, der Paläste Herr zu werden, da blieb dem Kaiser nichts anderes übrig, als bei den Salimbeni Schutz zu suchen.

Der Capitano del popolo verfolgte ihn hier nicht weiter in der Meinung, daß er den Besiegten ohnehin in seiner Gewalt habe, und es ihm daher nicht schwer fallen könne, ein vorteilhaftes Abkommen zu treffen. Vor allem bestand er darauf, daß der Monarch Siena sofort verlasse; um ihm aber die Möglichkeit zu benehmen, sich bei längerem Aufenthalte mit den Salimbeni in Verhandlungen einzulassen, gebot er der Bevölkerung, weder dem Kaiser noch sonst jemanden aus dessen Umgebung Nahrungsmittel zu verabfolgen.

Der Kaiser befand sich in einer verzweifelten Lage. Der Sieneser Chronist berichtet, er sei ganz verlassen gewesen und von Schrecken gelähmt. Das bewaffnete Volk ließ ihn nicht aus den Augen. In seiner Angst entschuldigte er sich, umarmte alle, die sich ihm nahten und schwur, alle hätten ihn verraten: Malatesta sowohl wie die Salimbeni und Dodici. Dem Volke wollte er gerne verzeihen und teilte mehr Gnaden aus, als ihm abverlangt wurden. Zitternd, dem Hungertode nahe, hätte er am liebsten die Stadt verlassen; fühlte sich aber zu entkräftet und hatte weder Pferde, noch Geld, noch Gefolge. Der Capitano ließ ihm daher ein Mahl bereiten, und gab dem Herrscher einen Teil der Sachen zurück, die man ihm abgenommen.

Kaum jedoch hatte Karl den Hunger gestillt und den ersten Schreck überwunden, als er auch schon anfing, den siegestrunkenen Sienesern Bedingungen zu stellen.

Die eingeleiteten Verhandlungen fielen zu seinen Gunsten aus, und die Gemeinde zahlte ihm zwanzigtausend Gulden einmal für die Gnadenbeweise, mit denen er die Signoria überschüttet hatte, dann aber hauptsächlich für das Vorrecht der Reichsunmittelbarkeit, welches er der Stadt zuerkannte. Ein zweites Mal kam er nicht nach Siena.

Der Republik blieb aber der heißersehnte Friede noch immer fern. Ein Krieg aller gegen alle begann. Die Städte, welche sich Siena in den Zeiten des Glanzes unterworfen hatten: Grosseto, Mon-

talcino, Casola, Massa empörten sich nacheinander. Dazu kam noch die Pest, die wiederholt auftrat und die Umgegend entvölkerte. Infolge dieser unheilvollen Ereignisse verfielen Ackerbau und jegliche Kultur immer mehr, und was sie verschont hatten, das fiel dem Hunger zum Opfer.

Dabei gab es in der Stadt fast täglich höchst blutige brudermörderische Kämpfe zwischen Nobili, Patriziern und Popolani, so daß zeitweise die vollständigste Anarchie einriß.

Ähnliche Zustände herrschten noch in vielen anderen Gemeinwesen Italiens. Der Aufruhr in päpstlichen Städten, fortwährende Kriege, so zwischen Papst und Florenz, zwischen Genua und Venedig, die Zwistigkeiten zwischen Urban VI. und dem Gegenpapst, endlich die Umtriebe des Barnaba Visconti, all dies wirkte zusammen, um zuletzt die vollständigste Zerrüttung aller bestehenden Verhältnisse auf der ganzen Halbinsel herbeizuführen.

Siena wurde schon durch seine geographische Lage mehr als andere Städte bei diesen Kämpfen in Mitleidenschaft gezogen. Aber noch weit schlimmer waren die beständigen Einfälle räuberischer Söldnerbanden, der Compagne di ventura, welche um die Mitte des XIV. Jahrhunderts Mittelitalien plünderten. Solche organisierten Räuberheere waren eigentlich nichts Neues. Sarazenische und ungarische Venturieri brandschatzten Italien schon seit Karls des Großen Zeiten, normannische Abenteurer unterwarfen das Königreich beider Sizilien, ja die italienischen Kommunen selbst riefen fremde Soldtruppen zur Bekämpfung Barbarossas ins Land. Fast zu einer stehenden Einrichtung in Italien wurden nach Friedrichs II. Tode fremde Söldnerhorden, die sich bald den Städten, bald einzelnen Machthabern zur Verfügung stellten, je nachdem die einen oder die anderen sie besser bezahlten.

Nachdem die Partei der Guelfen in Toscana dauernd zur Macht gelangt war, sahen es die Regierungen der späteren Republiken nicht gern, wenn sich die eigenen Bürger im Kriegshandwerk übten. Sie schafften deshalb nach und nach die Milizen ab und beriefen Fremde zur Verteidigung des Landes. Die Kaufleute und Handwerker waren es anfangs ganz zufrieden, auf diese Art aller Sorgen um den Kriegsdienst enthoben zu sein. Die meisten Fremdlinge standen im Dienst der Päpste, der Visconti, sowie der Städte Florenz, Venedig und Pisa. Aber nur allzubald sollte sich diese kurzsichtige Politik rächen.

Die Kompagnien, welche momentan in niemandes Sold standen, lebten vom Raub. Eine der ersten, welche im Jahre 1342 das Gebiet von Siena heimsuchte, bestand aus einer Miliz, die kurz vorher von Pisa entlassen war. Ihr Hauptmann, ein gewisser duca Quarnieri D'Urslingen, versah seinen Panzer zum Zeichen seiner Unbeugsamkeit und Herzlosigkeit mit folgender Goldinschrift: »Nemico di Dio, di pietà e di misericordia.« »Ohne Gott, ohne Herz, ohne Erbarmen.«

Die Sieneser waren bereits zu sehr verweichlicht, um, eingedenk der kriegerischen Tugenden ihrer Vorfahren, ins Feld zu rücken und der fremden Horde die Stirne zu bieten. Der Podestà kam sogar auf den Einfall, vor dem Tore Camollia einen Fleischerklotz mit darüber hängendem Beile aufstellen zu lassen, um die Feiglinge glauben zu machen, daß er alle, die das Vaterland nicht verteidigen wollten, werde köpfen lassen. Aber auf ein solches lediglich durch die Furcht vor dem Beile zusammengehaltenes Heer war nicht viel zu zählen. Die Regierung verzichtete daher auf jeden Widerstand und zog es vor, sich mit 2852 fiorini loszukaufen, um so die Bande samt ihrem Führer, dem duca D'Urslingen, zum Verlassen des Sieneser Gebietes zu bewegen. Ähnliche Beweise des Verfalles boten auch andere Republiken, und das Abenteurergesindel konnte, nachdem es die größeren Städte gebrandschatzt, reich mit Beute beladen, ruhig über die Alpen heimkehren.

Dieser Mangel an kriegerischem Geist reizte andere Condottieri und schon zehn Jahre später machte der Provencale Montreal d'Albono, gewöhnlich Fra Moriale genannt, einen Einfall ins sienesische Gebiet. Er forderte bereits 13 000 Gulden Lösegeld, die auch erlegt wurden. Moriale folgten andere Banden, wie die des Conte Larde, d'Anechino, de Bongardo, die Compagna Bianca preßten dem verarmten Siena immer größere Summen aus. Eine der schrecklichsten war die aus Bretonen gebildete Rotte, genannt del Capello, die sich nicht mehr mit Lösegeld allein begnügen, sondern einen Strich Landes in Besitz nehmen wollte. Anfangs eroberten sie auch wirklich die Schlösser Paganico und Campagnatico als Stützpunkt für ihre Raubzüge; aber zum Glück erging es ihr schlimmer als den früheren Banden. Zum Äußersten getrieben, rafften die Sieneser all ihren Mut zusammen und schickten ihr eine Söldnertruppe, verstärkt durch die städtische Jugend, unter dem Römer Ceccola di Giordano degli Orsini, entgegen. Dieser schlug die Räuber aufs Haupt und nahm



Phot. Alinari.

Paolo Uccello. Giovanni Acuto. Fresko im Dom zu Florenz.



den Anführer Niccola da Montefeltro gefangen. Dabei handelte jedoch Orsini den Befehlen der Regierung zuwider, welche ihm aufgetragen hatte, die Bande nicht anzugreifen, sondern sich lediglich in der Defensive zu halten. Deshalb erkannte sie ihm zwar eine hohe Belohnung für die glücklich abgewendete Gefahr zu, behielt ihn aber nicht in städtischen Diensten, weil er es an der nötigen »Besonnenheit« hätte fehlen lassen.

Dieser Sieg schreckte jedoch andere Haufen nicht ab, und schon sechs Monate später überfiel die Compagna della Stella unter Anführung des Hauptmanns Alberetto das Sieneser Land. Mit Rücksicht auf ihre Stärke wagte man es nicht, ihr bewaffneten Widerstand entgegenzusetzen und zog es vor, sich ihren Abzug um die allerdings enorm hohe Summe von 53 500 Fiorini zu erkaufen.

Damit hörten aber die Einfälle nicht auf; bald kamen neue Horden, unter denen namentlich Giovanni Acuto nicht wenig Geld von Siena erpreßte. Auch die Bretonen erholten sich wieder, verschanzten sich im Castello di Montorio am Rande der Maremma und beunruhigten von dort aus das Gebiet von Siena.

Mit den Räubern machten nicht wenige Barone und Signori aus der Umgegend gemeinsame Sache, die ihre Schlösser, welche zu halten sie nicht imstande waren, an die Republik verkauften, um mit etlichen Pferden und einer Handvoll Kriegsknechten auf Raub auszugehen.

Die Städte führten besondere Wachen ein, deren Aufgabe es war, nahende Räuberbanden rechtzeitig zu melden. Auf die meistbedrohten Punkte und Anhöhen wurden Posten und berittene Eilboten gestellt, ebenso Staffetten eingerichtet, die im Falle der Gefahr nach allen Richtungen hin warnen sollten, damit die Bevölkerung Zeit gewinne, ihr Getreide und sonstiges Hab und Gut in befestigten Orten zu bergen. Auf ein vom Turme der Ortskirche gegebenes Zeichen sollte die ganze Ansiedlung mit allem, was sich nur mitnehmen ließ, in die Stadt flüchten.

Diese größtenteils aus Deutschen, Engländern und Ungarn bestehenden Horden — militärischer Auswurf, dem Grausamkeiten jeder Art und Blut Bedürfnis waren — zogen in Abteilungen zu hundert, zweihundert bis tausend Pferden und ihnen nach ein Troß von Verbrechern und Dirnen, gierig nach Blut und vom Raube lebend. Sobald es in einer Ortschaft alles, was nicht niet- und nagelfest war,

ausgeplündert hatte, zündete das Gesindel die Häuser an, verwüstete unterwegs die Felder und mähte das unreife Getreide als Pferdefutter ab. Schutt und Asche folgten seinen Spuren. Die Bevölkerung aber, der äußersten Not gehorchend, folgte diesen Wegen und ging gleichfalls auf Raub aus. Auf den verlassenen Ländereien aber trieben sich Raubtiere aller Art umher und vermehrten sich so stark, daß man – wie die Chronisten erzählen — alle Augenblick von armen Kindern hörte, die von Wölfen zerrissen worden waren. Jegliche Kultur erstarb, und das Land verödete gänzlich.

Die Städte konnten auf die Dauer nicht die Mittel aufbringen, welche diese unaufhörlichen Lösegelder erforderten. Siena allein hatte nicht weniger als 275 000 Gulden gezahlt und überdies Nahrungsmittel und Pferde liefern müssen. Einige Banden legten der Stadt sozusagen ständige Tribute auf; so maßte sich Giovanni gemeinsam mit dem Ban und Grafen Everard das Recht an, jährlich 800 Gulden von der Gemeinde zu erheben, eine Summe, die er bereits im Jahre 1382 willkürlich auf 2500 Gulden erhöhte. Für den Fall der Nichtbezahlung drohte er mit der Verheerung des Landes. Das gleiche taten die Bandenführer Guglielmo Filibac da Villanuccio und Graf Alberico; diese forderten 10 000 Gulden in Gold.

Da gesellte sich zu dem vielen Mißgeschick eine neue Verlegenheit. Kaiser Wenzel und Duca d'Ungheria verlangten für sich und ihre Kriegsvölker freien Durchzug durch Sieneser Gebiet. Die Gemeinde wußte sich keinen Rat. An eine Erhöhung der Steuern war nicht zu denken, und so beschloß man denn eine große Kommission zu wählen, welche darüber beraten sollte, ob und welche Ersparnisse sich im Staatshaushalte erzielen ließen. Die Kommission gab im Namen Gottes, des Allerhöchsten, und der gebenedeiten Mutter, der Jungfrau Maria, und im Namen des ganzen himmlischen Hofstaates ihre »Provvedimenti economici« heraus, welche die zerrütteten Finanzen sanieren sollten. Diese Vorschriften handelten im allgemeinen von Ersparnissen, ferner von Zöllen und anderweitigen Einnahmen, halfen indes nicht viel. Das Übel lag tiefer: einmal in der allgemeinen Zwietracht, insbesondere aber in den beständigen Parteikämpfen, welche Siena im Innern zerfleischten und nach außen derart schwächten, daß es weder den Söldnerbanden, noch anderen Feinden mit Erfolg entgegenzutreten vermochte. Ein älterer italienischer Geschichtsschreiber nennt das

damalige Siena ein republikanisches Mischmasch, »guazzabuglio di republiche«. Die meiste Schuld an diesen verworrenen Zuständen hatten die Parteien, »Monti« genannt, welche jede längere oligargische Regierung gewissermaßen als Satz hinterlassen hatte. Diese Parteien lösten sich, wenn sie einmal am Ruder gewesen, beim Wechsel der Regierung nicht auf, sondern bestanden weiter und maßten sich auch gewisse politische Rechte an. So hatten sich im Laufe der Zeit fünf größere »Monti« gebildet. Einmal die Gentiluomini, die alte Adelspartei, dann die Nove, die Dodici und endlich zwei demagogische Parteien, die Riformatori und der Monte del popolo. Die Dodici hatten sich wieder in zwei kleinere Parteien gespalten: in die der Caneschi mit den Tolomei und die der Grasselli mit den Salimbeni an der Spitze. Die erstere war, mehr den Charaktereigenschaften der Tolomei entsprechend, patriotischer gesinnt und im Vorgehen maßvoller, während umgekehrt die zweite genau wie die Salimbeni gewalttätig war und vor keinem Verbrechen sich scheute.

Die »Riformatori«, welche das erste Mal im Jahre 1368 politisch auftraten, bestanden größtenteils aus Handwerkern und gemeinem Volk, sie bildeten gewissermaßen die Sieneser Jakobiner und regierten mit Blut und Schrecken. Wenig nur unterschied sich von ihnen die Volkspartei Monte del popolo, die im Jahre 1385 zur Herrschaft gelangte. Ihre Mitglieder entstammten ebenfalls der Hefe des Volkes, wenn auch anderen Familien wie die Reformatoren. Diese Partei war es, welche der Stadt den Todesstoß versetzte, indem sie 4000 der besten Handwerker, Mitglieder der Gegenparteien, vertrieb. Damit war die letzte Quelle des Wohlstandes, die Industrie, vernichtet.

Infolge dieser materiellen Katastrophen und der Auflösung jeder sozialen Ordnung brach um die Mitte des XIV. Jahrhunderts Elend und große Sittenlosigkeit aus. »Die Menschen in ihrer Verzweiflung wurden immer selbstsüchtiger und herzloser, die Überfälle und Gewalttätigkeiten riefen Haß und Rachsucht hervor, so daß es schien, als sei jegliche Tugend für immer verschwunden.« Selbst in die stillen Klostermauern drang dieser Geist der Lieblosigkeit ein. Donata di Neri, ein Augenzeuge, glaubt dieses Übermaß von Unglück, welches die Menschheit heimsuchte, dem schädlichen Einflusse der Gestirne zuschreiben zu müssen. »Es scheint«, so sagt er, »als habe in jenen Zeiten in der Welt ein Planet geherrscht, der diese grauenhaften Folgen nach sich zog. Die Ordensbrüder

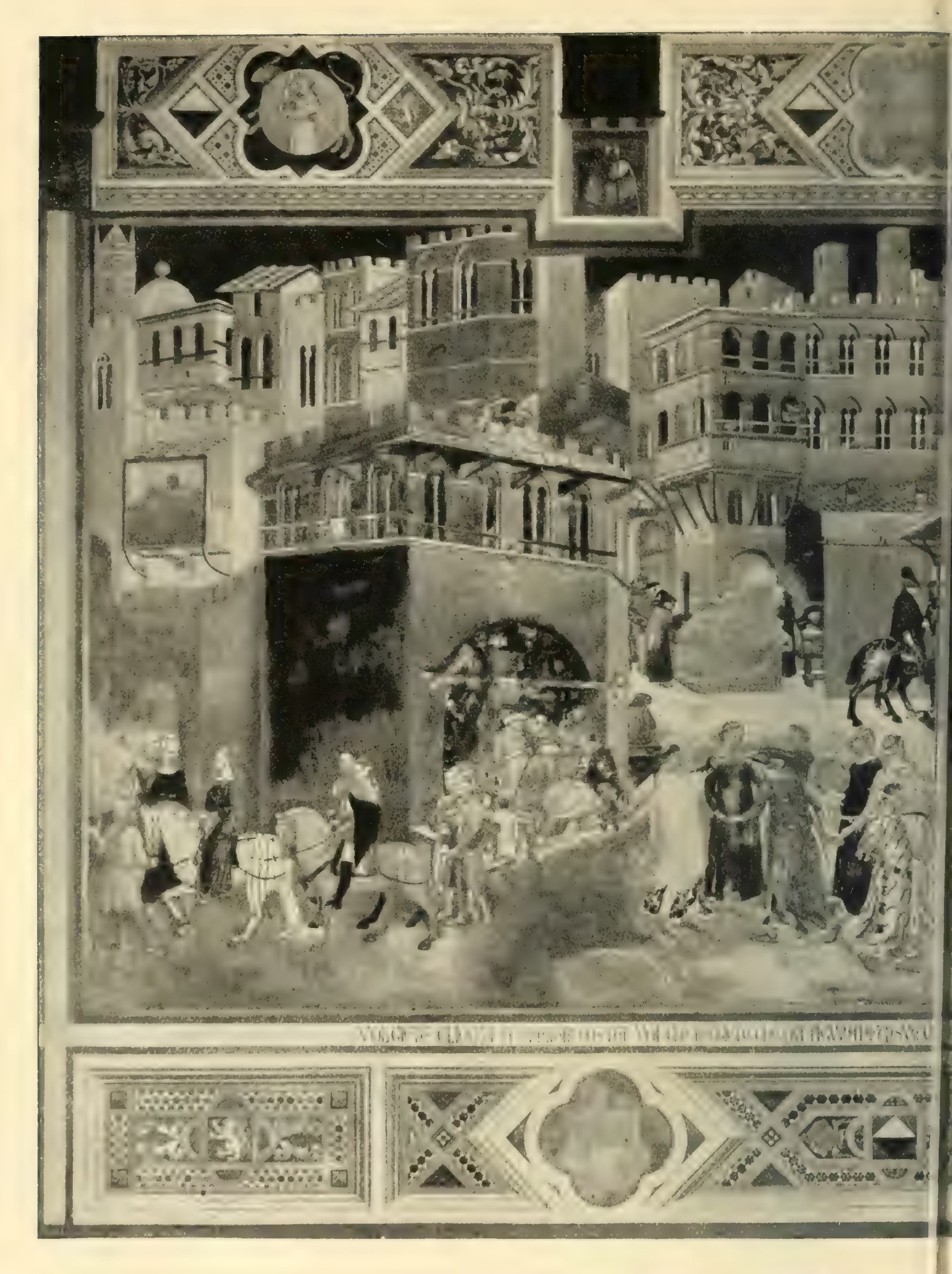
des hl. Augustinus in San Antonio erstachen ihren Provinzial. Ein junger Laienbruder aus Camporeggi erschlug in Siena einen anderen Klosterbruder, den Sohn des Carlo Montanini; ja in Assisi rauften sich die Minoriten mit Messern, so daß ihrer vierzehn fielen, und die Brüder della Rosa di Siena schafften sechs ihrer Genossen aus der Welt. Auch in der Certosa brachen Unruhen aus, so daß der Ordensgeneral viele Mönche strafweise in andere Klöster versetzen mußte. Es kam soweit, daß alle Mönche untereinander in Streit und Hader gerieten. In Siena war Treue und Redlichkeit unter den Menschen nicht mehr zu finden, und selbst auf die Ehrlichkeit des Adels war nicht zu rechnen. So hatte sich die Welt in Finsternis gehüllt — così il mondo è una tenebra« . . .

Im Jahre 1365 endlich rafften sich die Republiken Mittelitaliens zu gemeinsamer Abwehr gegen die Venturieri auf. Die Vertreter von Siena, Lucca, Pisa, Perugia und Bologna kamen in Florenz zusammen, um zu beraten, wie man sich von dieser Plage der »malignae societates« befreien könnte. Doch war nicht leicht eine Einigung zu erzielen, am wenigsten mit Florenz, welches auf der einen Seite stark genug war, um sich der Überfälle allein zu erwehren, und auf der andern Seite die Schwäche der übrigen Städte nicht ungern sah, weil es daran die Hoffnung knüpfte, über ganz Toscana schließlich zu gebieten.

Auf den Verfall Sienas lauerte aber noch ein anderer, wenn auch weiter entfernter Nachbar: der Herzog von Mailand, welcher es gerne seinem Reiche einverleibt hätte, das er immer mehr auszubreiten verstand. Und wirklich wußte Siena, als im Jahre 1390 ein neuerlicher Krieg mit Florenz ausbrach, nichts Besseres zu tun, als sich unter den Schutz der Visconti zu begeben. Neun Jahre später beugte das einst so stolze Volk von Siena sein Haupt vor Giangaleazzo Visconti und hielt fortan die Fremdherrschaft für das größte Glück. Anläßlich der Vernichtung ihrer politischen Freiheit veranstalteten die Sieneser große Festlichkeiten zu Ehren des Mailänder Tyrannen. Aber Giangaleazzo starb bald darauf, im Jahre 1420, die Macht der Visconti geriet ins Wanken und Siena durfte nach mannigfaltigen inneren Stürmen noch einmal, am Ausgang des XV. Jahrhunderts, von seiner herrlichen Vergangenheit träumen und eine Wiedergeburt feiern.

Davon wollen wir später erzählen.



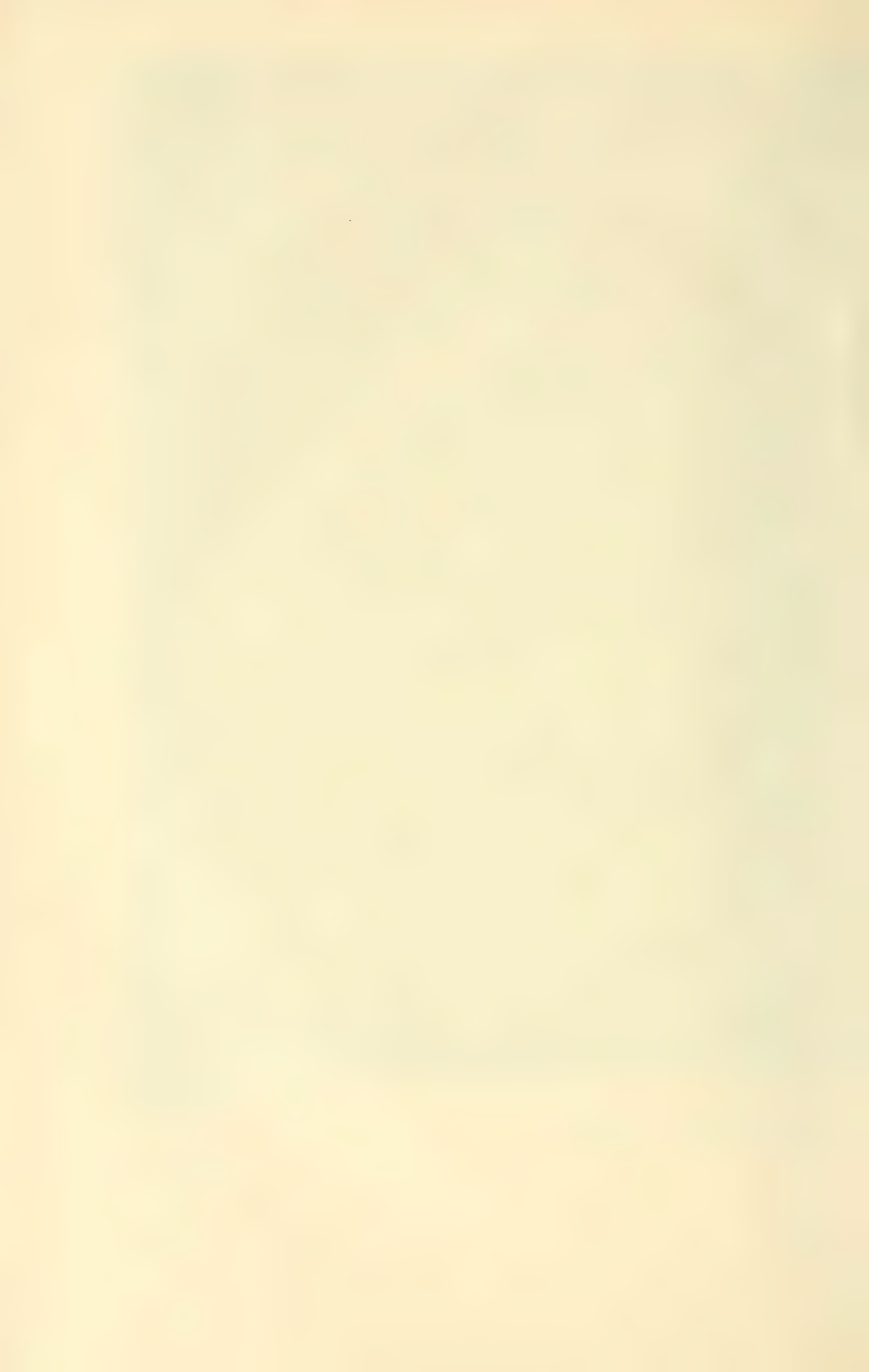


Ambrogio Lorenzetti. »Buon Gov



Phot. Lombardi, Siena.

Fresko im Palazza pubblico zu Siena.



Zweiter Abschnitt

Stadt und Gesellschaft

I.

Ein getreues Abbild der politischen Zustände im XIII. Jahrhundert boten äußerlich schon die Mauern Sienas. Überall machte sich jene Invasion des Rittertums bemerkbar, das seit dem XI. Jahrhundert seine alten, einsamen Burgen aufgab, dafür aber alles daransetzte, die städtische Bevölkerung unter seine Herrschaft zu bringen.

Die mächtigen Geschlechter erbauten innerhalb der Stadtumwallung ihre eigenen Festungen, um eben innerhalb der Stadt das zu erreichen, was sie außerhalb derselben vergebens erstrebten — die Herrschaft.

Diese Kastelle — gleich gut geeignet zum Angriff wie zur Abwehr — mit ihren Türmen zum Herabschleudern von Geschossen, verliehen sowohl Siena als auch anderen Städten Italiens ein höchst eigenes Gepräge.

Ein Zeitgenosse vergleicht deshalb Siena mit einem Röhricht » — erano tante torri in Siena, che la città pareva un canetto.« Denn bei der Annäherung sah man nur einen Wald schlanker und mächtiger Türme der »torri gentilizie«.

Gewöhnlich waren diese Türme mit Schießscharten versehen und mit den Wohnhäusern durch gewölbte Korridore verbunden, um bei Gefahr leichter erreichbar zu sein. Eine Art gedeckten hölzernen Ganges, der an der Außenseite herumlief, diente gleichfalls zum Werfen von Geschossen.

Nicht jede Familie besaß die Mittel für einen eigenen Turm; deshalb schlossen verwandte oder befreundete Familien, die nahe beieinander wohnten, Turmverbände, um diese Vesten gemeinsam aufzubauen und zu erhalten. Sie hatten besondere Statuten mit Bestimmungen, welche Heiraten zwischen Söhnen und Töchtern feindlicher Geschlechter verboten, was häufig genug tragische Konflikte und Verwicklungen nach sich zog.

Die meisten Turmvesten besaß Lucca. Man zählte ihrer dort gegen 700, wohl deshalb, weil in der Umgegend eine Menge feudaler, noch aus der Longobardenzeit stammender Geschlechter ihre Sitze hatten, welche beim allgemeinen Emporblühen der Gemeinden in die Stadt gezogen waren. In Bologna zählte man annähernd 250 Türme, San Geminiano hieß die Stadt der schönen Türme »delle belle torri«, heute noch ragen fast in jedem toscanischen Neste diese Denksteine des sinkenden Rittertums empor.

Die Straßen sahen düster aus. Sie waren mit Backsteinen gepflastert und dabei so eng, daß Fußgänger, um einem beladenen Ochsengespann auszuweichen, oft in die Häuser treten mußten, falls sie nicht gespießt werden wollten. Wenn aber der junge Adamari, ein bekannter baumlanger Kerl, durch die Stadt ritt, nahm er mit seinen langen Beinen die ganze Straße ein.

Dagegen spielte die Enge der Straßen in den häufigen Straßenkämpfen eine Hauptrolle; da verbarrikadierten sich ganze Stadtteile und mit schweren eisernen Ketten wurden die Straßen abgesperrt, was ein Haupthindernis für die feindlichen Nachbarn bildete. In Siena wußte man sich noch recht gut zu erinnern, wie einzelne Straßen oft wochenlang so miteinander kämpften. Auch für einen äußeren Feind waren diese Verteidigungsmittel sehr gefährlich, wie die Ritterschaft Karls IV. seiner Zeit in Siena an sich erfahren hat.

Auch soll es Florenz einzig und allein dieser in Italien üblichen Bauart der Städte zu verdanken gehabt haben, daß Karl VIII. von Frankreich verhältnismäßig glimpflich mit ihr umging. Als nämlich dessen Abgesandte einen Einblick in das enge Straßengewirr der Stadt gewonnen hatten, drangen sie in den König, nicht allzuharte Bedingungen aufzuerlegen, um einen Straßenkampf zu vermeiden, der für die Truppen ganz gewiß verhängnisvoll geworden wäre.

Dem spärlichen Sonnenlichte, das sich zwischen den Häusern durchstahl, wurde noch dadurch der Weg versperrt, daß man von

den Stockwerken aus gedeckte hängende Balkone weit in die Straße hinauszubauen pflegte. Oft mußten die Mönche, die einen Leichenzug durch die Straße geleiteten, ihre Kreuze senken, um nicht oben anzustoßen. Die Signoria sah sich schließlich zur Abstellung dieser Mißbräuche genötigt und gab eine Verordnung heraus, wonach die Balkone nicht über ein Drittel der Straßenbreite hinausragen durften. Viel war damit nicht gewonnen, denn außer den Loggien rechts und links hielt auch die Wäsche die Sonnenstrahlen ab, die, wie heute nur zu oft in Italien, an langen über die Straße gezogenen Schnüren zum Trocknen hing.

In die Fenster setzte man statt der Scheiben eine Art Pergament aus Ziegenleder ein, oder verhüllte sie mit ölgetränkten Leinenvorhängen. Fenster und Türen machte man übrigens sehr schmal, um sich bei feindlichen Überfällen oder Straßenkämpfen leichter verteidigen zu können. Viele Häuser hatten keine Keller. Kanäle gab es nicht und zumeist auch keine Kloaken; Wasser und Unrat wurden gewöhnlich zum Fenster hinausgeschüttet. Wie man einst im alten Paris aus den Fenstern zu rufen pflegte: gare l'eau! so war man auch hier höflich genug, den Vorübergehenden zumindest ein guarda! zuzurufen. Größere Mengen Abfälle wurden in die hier und da befindlichen Mistbehälter hinausgetragen. Diese Gruben gehörten der Stadt und waren zugleich eine Quelle von Seuchen und Krankheiten aller Art. Im übrigen dienten die öden unverbauten Plätze und der Raum längs der Umfassungsmauern zur Ablagerung von allerhand Mist. Um die Kirchen herum lagen ganze Haufen von Unrat.

Mit der Reinlichkeit war es in den Städten überhaupt schlecht bestellt. So wird erzählt, daß der berühmte italienische Troubadour Sordello ein Verhältnis mit Cunizza, der Tochter des Tyranns von Verona, Eccelinos III., hatte, welche den nicht gerade ehrenden Beinamen magna meretrix führte. Um ungesehen in ihre Gemächer zu gelangen, mußte er ein von Unrat und Schmutz strotzendes Gäßchen passieren. Damit er sich nicht beschmutze, erwartete ihn nun zur bestimmten Stunde ein Knappe der schönen Dame, um ihn auf dem Rücken hinüberzutragen. So sah es an den Mauern des damals herrlichsten Palastes von Verona aus.

Nebenbei gesagt, erfuhr Eccelino von diesen Zusammenkünften, verkleidete sich als Knappe seiner Tochter, erwartete Sordello, und

trug ihn über das Gäßchen. Als er sich darauf zu erkennen gab, erstarrte der Troubadour vor Schreck, aber der Vater ließ diesmal Gnade für Recht ergehen und verbot dem Sänger nur, auf so schmutzigen Pfaden so schmutzigen Werken nachzugehen. »Abstineas«, sagte er zu ihm, »accedere ad opus tam sordidum per locum tam sordidum.«

Bis zu einem gewissen Grade wurde aber die Straßenreinigung doch besorgt, und zwar von den Schweinen, die in aller Gemütlichkeit durch die Stadt spazieren gingen und alle möglichen Abfälle vertilgten. Der Podestà erteilte die Bewilligung zur Abfütterung von Schweinen auf der Straße; dies galt als ein sehr wertvolles Privileg. Auch wurde im Jahre 1296 in Siena von Amts wegen eine Sau mit vier Ferkeln angestellt, um das Campo nach jedem Jahrmarkt zu reinigen. Im Jahre 1382 wurde sogar beschlossen, daß sechs Schweine »di Sant' Antonio« sich in der Stadt herumzutreiben hätten. Es gab deren wohl noch mehr, aber die Akten von Siena haben ihre volle Zahl der Nachwelt nicht überliefert.

Diese nützlichen Tiere standen, wie bereits bemerkt, unter dem Schutze des heiligen Antonius und übten in vielen italienischen Städten — übrigens auch in England und Paris — sanitätspolizeiliche Funktionen aus. In Florenz und Venedig züchtete man sie eigens zu diesem Zwecke, selbst Dante gedenkt ihrer in seinem »Paradies«. In Bologna hatten die Ospitalieri di Sant' Antonio, eine Bruderschaft, welche ein öffentliches Spital unterhielt, das Privilegium, hundert Schweine, »cento porci castrati«, in den Straßen zu füttern. Diese durften frei herumlaufen, mußten aber ein Glöckchen mit dem Wappen des Podestà am Hals und das rechte Ohr ein wenig gestutzt haben, damit man wisse, daß sie der Bruderschaft gehören.

Auch hatten die meisten Häuser keine Brunnen. Zu jener hohen Zivilisation, wie wir sie etwa im alten Pompei antreffen, wo das Wasser in Bleiröhren in die Häuser geleitet wurde, ist es in den mittelalterlichen Städten nie gekommen. Man bezog das Wasser aus öffentlichen Zisternen, für deren Reinlichkeit übrigens ziemlich gut gesorgt war. Den Barbierern z. B. war es nicht gestattet, in nächster Nähe der Brunnen ihre Stuben einzurichten, damit der Wind die abgeschnittenen Haare nicht ins Wasser trage.

Da man bei Nacht die Häuser nicht verlassen durfte, stellten oft befreundete oder verschwägerte Geschlechter untereinander mittels

gedeckter, freischwebender Korridore eine Verbindung her, was gleichfalls die Straßen verdunkelte. Innerhalb der Paläste gab es große Höfe und Gärtchen, in denen man nach Toresschluß manchen vergnügten Abend zubrachte, wobei es oft laut genug herging. Dafür herrschte in den Straßen eine unheimliche Stille und Dunkelheit, hie und da nur spendete ein vor einem Madonnenbild flimmerndes Lämpchen sein mattes Licht. War jemand gezwungen, kurz vor dem letzten Glockenschlag auszugehen, dann verließ er sein Heim wohlbewaffnet oder in Begleitung von Dienern. Selbst Geistliche trugen eine Waffe in der Hand. Raub, Mord, Gaunereien jeder Art, Raufereien in den Straßen waren an der Tagesordnung. Die Sitten waren roh, das Beispiel von oben zumeist das schlimmste.

Einzelne Winkel Sienas waren wegen der dort vorkommenden Morde und Raubanfälle so verrufen, daß sich bis jetzt das Andenken ihres bösen Rufes in den Namen Malfango, Malborghetto, Malcucinato etc. erhalten hat. Wegen eines dieser Gäßchen war man auf dem Rathause ganz ratlos und wußte nicht, was mit demselben beginnen, bis man sich endlich entschloß, es ganz zu sperren, niederzureißen und den Grund zu versteigern.

Im XI. und XII. Jahrhundert waren die Wohnungseinrichtungen in ganz Siena noch ganz primitiv; einen Luxus kannte man nicht. In den Zimmern standen bloß die notdürftigsten Möbel, dabei schliefen zwei oder drei Personen in einem Bett, noch dazu meist ohne Hemden. Diese Sitte erhielt sich bis ins XV. Jahrhundert, und ein Wirt konnte seinem Gaste keine größere Ehre erweisen, als wenn er ihn einlud, mit ihm in einem Bette zu schlafen. Giovanni Medici »il gran Diavolo« ehrte in dieser Weise den Pietro Aretino. Allen Grundsätzen heutiger Hygiene entgegen waren die Betten mit schweren Vorhängen verhüllt; zum Teil erklärt sich dies aus der Kälte in den Wohnräumen, eine Folge der schlechten Fenster.

Doch mit dem wachsenden Wohlstande vollzog sich auch darin eine sehr vorteilhafte Wandlung. Je mehr wir uns dem XV. Jahrhundert nähern, um so kostbarer wird die Einrichtung und Ausstattung der Wohnungen, um so größer das Bedürfnis des Komforts. Nach und nach kommen große, niedere Betten in Gebrauch, in wohlhabenderen Häusern aus vergoldetem Holz, dann Wollmatratzen, Feder- und Roßhaarpolster, Stahlspiegel, Möbel mit Intarsien,

feine Wäsche aus Flandern, goldene und silberne Vasen, Koffer mit Malereien vortrefflicher Künstler, Heiligenbilder in Rahmen von Elfenbein oder von vergoldetem Silber.

Früher pflegte sich der Reichtum eines Hauses weniger im Hausgerät zu zeigen, als vielmehr in der Kleidung, im Geschirr der Pferde und Maulesel sowie in reichlichen Mahlzeiten. Kostbare Kleider, Juwelen und Geschmeide aller Art, sowie goldene und silberne Gefäße bildeten überhaupt einen nennenswerten Teil des Vermögens und waren um so höher geschätzt, als sie im Falle der Gefahr leicht verborgen oder mitgenommen werden konnten. So befanden sich im Nachlasse eines der toscanischen Grafen Guidi im Jahre 1239 unter anderem zahlreiche Ringe mit Saphiren, Smaragden und Topasen, Kameen, kostbare Gefäße aus vergoldetem Silber, s. g. »Fiaschi«, welche auf Löwen ruhten, ferner silberne Schüsseln zum Waschen der Hände nach der Mahlzeit, mit Fisch- und Tierornamenten.

Die Mode war übrigens damals ebenso despotisch wie heute und wechselte recht oft.

In gewissem Sinne charakteristisch und eine Eigentümlichkeit der großen Geschlechter waren besondere Familientrachten, die hauptsächlich in den Farben und Einzelheiten des Schnittes hervortraten. Fast jede dieser Familien huldigte einem besonderen Geschmack, und man konnte ihre Mitglieder schon von weitem in der Menge unterscheiden. In Polen hieß es: »den Herrn erkennt man an den Stiefelschäften«, im mittelalterlichen Italien waren die Farben der Strümpfe ein beliebtes Kennzeichen der Zugehörigkeit zu einem Geschlechte. Die einen trugen z. B. auf dem rechten Fuß einen roten, auf dem linken einen zur Hälfte blauen Strumpf, andere den linken Strumpf weiß- und schwarzkariert, den rechten rot- und blaugestreift.

Wegen der Beschwerlichkeit des Reisens spielten Reit- und Saumtiere eine wichtige Rolle und boten Gelegenheit zur Entfaltung großer Pracht in den Geschirren.

Noch zur Zeit Lorenzo Medicis gab es keinen Fahrweg über die Apeninnen, und wir lesen, daß der Papst Pius II. Piccolomini die Reise zu dem berühmten Konzil von Mantua trotz seines hohen Alters und trotz Podagra auf einem Esel zurücklegen mußte. Die geringe Möglichkeit, Fuhrwerke zu verwenden, erhöhte indes nur

die Belebtheit der großen Handelsstraßen, wie zwischen Siena und Pisa, Florenz und Rom, da beim Transport der Waren ganze Karawanen Saumtiere notwendig waren, selbstverständlich mit zahllosen Wärtern und Treibern.

Auch befanden sich deshalb in Pisa, Siena und Florenz bei den Häusern reicher Kaufleute und Handelsgesellschaften ganze Quartiere von Stallungen, Niederlagen und mit Mauern umgebenen Schuppen. In diesen Bauten wie in den vielfach noch hölzernen Wohnhäusern lag eine ungeheure Feuersgefahr. Brände waren daher nicht selten und vernichteten ganze Straßen, ja ganze Stadtviertel.

Um die Scheide des XIII. und XIV. Jahrhunderts brannte es viermal in Siena: in den Jahren 1260, 1274, 1302 und 1320; lauter furchtbare Brände, von denen ein einziger mehr als 300 Häuser einäscherte. Es gab zwar eine organisierte Feuerwehr, aber der herrschende Wassermangel machte sie fast wertlos. Die Zimmer- und Maurermeister mit sämtlichen Gesellen, sowie Fuhr- und Dienstleute, welche sonst die Häuser mit Wasser versorgten, mußten dem Podestà schwören, daß sie beim Ausbruch eines Brandes Hilfe leisten würden. Jede Woche ließ der Podestà durch Revisoren in der Stadt nachsehen, ob nicht etwa in einem Wohnhause oder einer Werkstätte Brennmaterialien angehäuft seien. Den geheimen Angebereien der »accusatori segreti«, welche in diesen Kommunen überhaupt eine große Rolle spielten, bot sich auch hier wieder ein ergiebiges Feld für ihre Tätigkeit.

Herbergen waren an den großen Verkehrsstraßen allenthalben anzutreffen, und gewiß hatte auch Siena im XIII. und XIV. Jahrhundert, ähnlich wie Pisa und Florenz, eigene Hospize in den Städten des Auslandes, mit denen es in den lebhaften Handelsbeziehungen stand. Nicht nur in Venedig oder Rom, selbst im fernen Brügge fand der Toscaner ein gastliches Haus, wo er Bekannte antraf, gut beraten wurde und sich ganz heimisch fühlte.

Der überaus rege Handelsverkehr, die zahlreichen Pilgerfahrten, ferner die vielen Reisen kaiserlicher Beamten und Gesandtschaften aller Art, die, wenn auch nur vorübergehend, in toscanischen Städten Anfenthalt nahmen, brachten es mit sich, daß letztere keineswegs so von der übrigen Welt abgeschieden waren, als man etwa heute versucht wäre zu glauben. Siena lag eben an der Weltstraße, welche Rom mit Deutschland, dem Norden und Frankreich

verband; hier mußte jedermann anklopfen, der an den päpstlichen Hof, nach Neapel und Sizilien wollte.

Im direkten Gegensatze zu diesem belebenden Strome sich kreuzender internationaler Interessen, die namentlich den Gesichtskreis des Kaufmannsstandes erweiterten, standen die Familienverhältnisse der Einheimischen. Insbesondere die nachbarlichen Beziehungen ließen recht viel zu wünschen übrig. Da wucherten Spießbürgertum, Neid und Haß ohne Ende. Das Zusammengepferchtsein so vieler Menschen auf einem verhältnismäßig engen Raume, die kleinen Wohnungen und schmalen winkeligen Gassen, all das förderte die Klatschsucht, erzeugte gegenseitige Verbitterung und begünstigte politische Parteibildungen, deren letzter Grund fast ausschließlich in persönlichen Beleidigungen und Feindschaften zu suchen war. Der heilige Bernardino, ein genauer Kenner der Sitten und Gebräuche der damaligen italienischen Gesellschaft, geht in seinen Predigten auch auf diese Fehler näher ein. Mit der Gewissenhaftigkeit, die ihm eigen ist und seinem ungewöhnlichen, durch scholastisches Räsonieren geschärften Verstande gibt er eine Einteilung der Gebrechen seiner Zeit, forscht ihren Ursachen nach und zeigt zugleich den Weg, wie die sündhaften Neigungen »della mala lingua«, Verleumdungssucht und Ehrabschneidung, mit Erfolg zu bekämpfen sind.

Derselbe Luxus, der mit der Kleidung getrieben wurde, herrschte auch im Essen und Trinken, und bei jeder Gelegenheit, bei Taufen, Hochzeiten, Begräbnissen und anderen Anlässen gab es große Schmausereien. Gewöhnlich nahm man zwei Mahlzeiten ein, morgens und um 4 Uhr nachmittags. Die Hauptnahrung des Volkes war Weizenbrot, doch stand Sienas Gebäck, im Gegensatz zum florentinischen, nicht in gutem Rufe. Die Hauptmahlzeit der Wohlhabenden bestand, wie heute noch, aus Suppe, Rindfleisch, Schweinefleisch und Geflügel, während die ärmeren Klassen sich hauptsächlich von Bohnen, Buchweizen und Kastanien nährten. Gegessen wurde mit Löffeln; die Gabel kam erst im XIV. Jahrhundert in Gebrauch.

Giovanni Masso gibt uns in seiner Geschichte von Piacenza das »Menu«, wie es in Bürgerhäusern um das Jahr 1388 gang und gäbe war. Nach seinen Schilderungen ließen sich die wohlhabenderen Bürger nichts abgehen. Schon vor der Mahlzeit nahm man

so manches Gläschen Weiß- oder Rotwein zu sich und aß dazu Confetti. Als erster Gang kam dann Kapaun oder Rindfleisch mit Mandeln, Zucker und andren guten Dingen; es folgten Braten entsprechend der Jahreszeit, also je nachdem, Hühner, Fasane, Rebhühner, Hasen oder Reh. Nach beendeter Mahlzeit wusch man sich die Hände und erhob sich vom Tische, trank aber weiter verschiedene Weine und aß Confetti und Obst dazu.

Ganz besonders berühmt war damals schon Bologna »la grassa« durch seine gute Küche. Aber noch viel später, im XVI. Jahrhundert, gerät ein dortiger Student der Medizin über die Bologneser Würste förmlich in Extase, preist voller Entzücken ihren Erfinder und küßt bewundernd jene Künstlerhand, die so etwas hervorzubringen vermochte: »Benedetto chi ne fu l'inventore, io baccio e adoro quelle virtuose mani.«

Bei der Zubereitung der Speisen wurde viel Gewürz verbraucht, Ingwer, Safran, Nelken, Senf, Muskatnüsse und vor allem auch — Knoblauch. Ein italienischer kulinarischer Schriftsteller sagt deshalb, daß Petrarcas schöne Gebieterin Laura gewiß nach Knoblauch gerochen und die unglückliche Francesca da Rimini zweifellos Zwiebelduft verbreitet habe.

Eine wichtige Rolle im städtischen Leben — etwa die unserer heutigen Cafés — spielten die Weinschenken, »tabernae« oder »cauponi«. Dort kamen die Männer zusammen, um über Geschäfte zu reden, auch wohl, um im geheimen zu konspirieren, denn öffentlich durften die Anordnungen der Behörden keiner Kritik unterzogen werden. Der Preis mußte auf den Weinkrügen angegeben sein. Leckermäuler und Weinkenner gab es unendlich viele, aber noch größer war die Zahl derer, die selbst einen minder guten Tropfen bis auf den letzten Rest im Glase leerten. Es hieß damals: »Primum gotum bibe totum; at secundum, vide fundum.« In Florenz wurden 1336 jährlich gegen neun Millionen Fiaschi getrunken, und im Sienesischen war die Weinproduktion gewöhnlich so hoch, daß sie den heimischen Verbrauch bei weitem überstieg.

In den Tavernen waren fahrende Troubadours (im XII. und XIII. Jahrhundert lateinisch Inventores cancionum genannt) gern gesehene Gäste. Sie waren Musiker und Komponisten in einer Person, wenn sie auch nicht im entferntesten an jene Volksdichter heranreichen, die am Hofe der Hohenstaufen oder auf den Schlös-

sern der großen Markgräfin Mathilde sangen. An Instrumenten bedienten sie sich der Harfe, Viola, Lira oder Zither. Noch größeres Vergnügen aber bereiteten dem Volke und auch der Ritterschaft die Jongleurs, joculatores, giullari, eine Art mittelalterlicher Clowns, arme Teufel, die das Publikum mit allerlei Kunststücken belustigten. Man sah sie für den Auswurf der Menschheit an, lachte aber gerne über sie, und so mancher Ritter hatte seinen Spaß daran, wenn sich ein vagierender Gaukler für Geld prügeln ließ. Wie die heutigen Pajazzi, waren sie Bauchredner, Seiltänzer, sie imitierten Vogelsang und führten — auch zur Unterhaltung der Ritter — Mädchen mit sich. Graf Guido Guerra amüsierte sich köstlich in dieser Gesellschaft. Einmal ließ er einen Jongleur namens Malanotte in einer Winternacht nackt auf dem Dache herumlaufen, damit er wirklich eine »böse Nacht« habe und so seinen Namen zu Ehren bringe, ein andermal zwang er einen gewissen Maldecorpe, solange am Feuer zu stehen, bis daß der Ärmste vor Schmerz laut schrie. Das nannten die mittelalterlichen Ritter einen guten Witz.

In Siena, wie in anderen italienischen Städten, mengte sich der Magistrat in alles ein. Die Befreiung des Individuums aus der Zwangsjacke der mittelalterlichen Gesellschaftsordnung vollzog sich äußerst langsam, an Stelle des Feudalismus trat die Gemeinde, im allgemeinen blieb aber alles beim Alten. Nur durch große Anstrengungen und langandauernde Kämpfe gelang es der Menschheit, jene Fesseln abzuschütteln, in die man sie Jahrhunderte lang gezwängt hatte, um sie — zu beglücken.

Bis zu seinem fünfundvierzigsten Lebensjahre war jeder Bürger verpflichtet, entweder irgendeinen Handel oder ein Gewerbe in der Stadt oder Umgegend, sei es persönlich auszuüben oder durch Angestellte ausüben zu lassen — oder auch die Maremmen urbar zu machen, oder in Valdichiana und Valdorcia Landwirtschaft zu treiben. Wer keine Beschäftigung dieser Art hatte, konnte kein öffentliches Amt bekleiden, und nur Ritter, Ärzte, Notare, Studenten und Geistliche bildeten hierin eine Ausnahme. Von der Wiege bis zum Grabe blieben die Menschen unter beständiger Aufsicht und Bevormundung der Gemeinde, deren Argusaugen selbst die geheimsten Vorgänge des häuslichen Lebens nicht entgingen. Die Rathausglocke regelte das öffentliche Leben. Vor dem ersten Schlage, der von der Mangia her ertönte, durfte niemand

auf die Gasse treten, und mit dem letzten mußten sämtliche Tore geschlossen sein. Das städtische Statut stellte dann weitere Vorschriften auf, so inbetreff der Farbe der Kleidung und der Beschaffenheit der verwendeten Stoffe, es bestimmte die Ausgaben der Bürger, setzte die Anzahl der Gänge bei Hochzeiten und anderen Gelagen fest, ja, erlaubte nicht einmal der Braut, sich mehr Ringe schenken zu lassen, als die Stadtväter für passend hielten. Haß und Neid überwachten im Vereine die genaue Befolgung dieser Vorschriften.

Die übertriebene Fürsorge hatte aber auch ihre guten Seiten. So betrachtete die Regierung als ihre erste Pflicht, dafür zu sorgen, daß das Volk an allem Nötigen keinen Mangel leide und namentlich die Lebensmittel zu niedrigen Preisen erhalte. Zu dem Zwecke wurden bei den Landwirten Viehzählungen vorgenommen, dabei die Schlachtochsen durch Abschneiden des rechten Ohres gezeichnet, Verbote gegen die Ausfuhr von Haustieren erlassen, und die Güte des Fleisches genau kontrolliert. Öffentliche Schlachthäuser gab es damals noch nicht. Deshalb mußte jeder Fleischer in seinem Laden neben dem zu verkaufenden Fleische auch noch den Kopf des geschlachteten Tieres halten, damit ein jeder sich schon äußerlich von der Frische der Ware überzeuge. Die zu Markte gebrachten, aber im Laufe des Tages nicht verkauften Fische warfen die Ratsknechte vor den Augen der Händler auf den Boden, und die ärmeren Leute durften sich dieselben ohne Bezahlung aneignen.

Die Hauptsorge der Regierung ging jedoch dahin, der Stadt einen ausreichenden Mehlvorrat sicherzustellen. Deshalb ließ die Republik vor dem Winter ihre Speicher füllen, verkaufte dann das Getreide an die ärmeren Volksklassen und regelte so die Preise. Diese Maßregeln hatten übrigens auch eine große politische Bedeutung und waren unstreitig ein wichtiges Mittel in der Hand einer jeden Regierung, um sich die Gunst des Volkes zu sichern.

II.

Im allgemeinen war diese mittelalterliche Gesellschaft den Gefühlen der Barmherzigkeit und Menschlichkeit sehr wenig zugänglich. Man war gegen alle, selbst die grauenvollsten Leiden abgestumpft. Nicht wenig trug dazu die Kirche bei mit ihren Schilderungen der

Höllenqualen, und die weltliche Gerechtigkeit tat ein Übriges, indem sie dafür sorgte, den Menschen hier auf Erden schon einen Vorgeschmack der Höllenstrafen zu verschaffen.

Die Strafen für Verbrechen, ja selbst für leichtere Vergehen, waren noch ganz im Banne mittelalterlicher Grausamkeit. Von den Leibesstrafen war die mildeste wohl noch der Tod durch Hängen oder Köpfen, amputazione del capo, denn sie machten allen weiteren Leiden ein jähes Ende. Um wie vieles grausamer war das Abhauen eines Fußes oder beider, das Ausstechen beider Augen, Ausreißen der Zunge, Abschneiden der Nase, das Zeichnen des Körpers mit glühendem Eisen, die Anwendung der ausgesuchtesten Folterqualen oder das Anbinden des Verurteilten an ein dahinjagendes Roß.

Die Urteilsvollstreckungen fanden auf dem Platze vor dem Palazzo pubblico statt; dort hingen die toten Körper der armen Sünder oft längere Zeit am Galgen, dort zeigte der Henker dem Volke den abgehauenen Kopf mit dem Rufe »en caput!« Erst auf die Beschwerden der in der Nachbarschaft wohnenden Signori und andrer Anwohner beschloß das Consiglio generale im Jahre 1359 den Richtplatz außer die Stadtmauern zu verlegen. In Florenz befestigte man die Leichname der Gehenkten oft an den Gittern der Rathausfenster — zum abschreckenden Beispiel, oder warf sie wilden Vögeln zum Fraß vor.

Die Gotteslästerer wurden unter Rutenhieben durch die Stadt gezerrt und hierauf im Hofe des Palazzo pubblico an Ketten gebunden; Sodomiten wurden im XIII. Jahrhunderte hohe Geldbußen auferlegt.[1]) Später setzte man ihnen eine vergoldete Papierkrone auf und jagte sie durch die Straßen oder sperrte sie wie wilde Tiere in Käfige ein. Auf letztere Art wurden auch schuldige Priester gestraft. Der Käfig hing vor dem Palazzo pubblico oder dem erzbischöflichen Palaste, und der Straßenpöbel amüsierte sich, indem er die unglücklichen Opfer mit Steinen bewarf.

Giovanni da Vienna wurde noch im Jahre 1464 in Bologna ver-

[1]) Si quis detestabile crimen sogdomiticum fecerit, condempnetur et puniatur in CCC lib. et si predictam penam non solverit, suspendatur per virilia; et eadem pena locum habent et observetur contra lenones et conductores dicti facinoris.

Constituto senese, 1262 — 1270 Dist. V. Rubr. 221.

urteilt, im Käfig vom 5. November bis 6. Jänner hängen zu müssen. Als man ihn herunterholte, hatte er erfrorene Füße und konnte nicht mehr gehen. Geistliche, die einen Diebstahl oder Mord begangen hatten, schmiedete man an die Mauer des erzbischöflichen Palastes und labte sie, damit sie die Qualen aushalten könnten, mit ein wenig Brot und Wasser. Dirnen wurden für geringere Vergehen auf dem Platze mit Ruten gepeitscht, während man Kupplerinnen ein Auge ausstach.

Häretiker, wie Patariner, Paolizianer, Albigenser und andre Sektierer wurden auf dem Scheiterhaufen verbrannt. Das Gericht bestand aus zwölf Inquisitoren, die der Podestà auf sechs Monate ernannte, und denen noch zwei Dominicaner sowie zwei Franciscaner, von den Prioren der Konvente bestimmt, zugeteilt waren. Auf Befehl der Inquisitoren wurden die der Ketzerei Verdächtigen, infetti dall' eretica pravità, festgenommen und den städtischen Gefängnissen übergeben, wo sie abgesondert bewacht wurden, um andere Häftlinge nicht mit ihren verderblichen Lehren anzustecken. Die Urteile waren anfangs oft sehr willkürlich, ohne daß eine Appellation zugelassen wurde. Mit der Zeit aber sah sich die Regierung gezwungen, gegen die Übergriffe, deren sich die Inquisitoren unter dem Vorwande der Glaubensverteidigung, »sub colore et pretextu zeli captolice fidei«, schuldig machten, einzuschreiten.

Die Blutrache war in Siena rechtlich gestattet und die Gesetze der Republik kannten noch im Jahre 1350 bei Morden dieser Art eine Freisprechung.

Das Gefängniswesen spielte in der Strafgerichtsbarkeit eigentlich nur eine untergeordnete Rolle. Höchst selten ereignete sich der Fall, daß man den Delinquenten fürs ganze Leben der Freiheit beraubt hätte. Die Schuldigen wurden bloß »realiter« zu Geldstrafen, oder »realiter et personaliter« zu Geldbußen und persönlichen Strafen zugleich verurteilt. In letzterem Falle folgte die Strafvollstreckung dem Urteile auf dem Fuße, der Verbrecher wurde sofort hingerichtet, oder man hieb ihm die Hand ab u. s. w.

Der allgemein verbreitete Glaube an Zauberei und Aberglaube aller Art trübte natürlich auch die richterlichen Urteile. Besonders die Frauen hatten darunter zu leiden. Zahllos waren die Prozesse gegen Geliebt eoder Gattinnen, welche Liebestränke gebraut hatten, ja selbst Familienmütter wurden dafür verurteilt, daß sie ihre Männer

durch irgendeinen bösen Zauber dahin gebracht, ihnen blindlings zu gehorchen. So soll einmal eine gewisse Catharina di Marco Cavestari eine lebende Taube entzwei gebissen, ihr das Herz herausgenommen und folgende Beschwörung ausgesprochen haben: »Das Herz, das ich dir aus dem Leibe reiße, o Taube! soll nicht dein Herz sein, sondern das meines Mannes.« Hierauf hätte sie das Herz gedörrt, zu Pulver zerrieben und ihrem Manne in Getränken eingegeben. Natürlich wurde sie schwer bestraft.

Magie und Wahrsagerei spuken noch im XV. und XVI. Jahrhundert in den Köpfen, und der Glaube an diese Zauberkünste hatte im Vergleich zum XIII. Jahrhundert eher zugenommen. Nekromanten und Teufelbanner waren selbst in den Klöstern sehr einflußreich. So ein Wahrsager kritzelte allerhand mysteriöse Zeichen im Sande, knetete Wachsfiguren, flocht Guirlanden aus Gänse- und Hahnefedern, und je größer der Hokus Pokus war, umsomehr glaubte man seinen Prophezeiungen.

Der »Maestro« Giovanni d'Albano — die Magier nannten sich im Mittelalter nie anders wie »Professoren« — welcher zu Beginn des XV. Jahrhundert lebte, galt als Schüler des Ewigen Juden und machte selbstverständlich glänzende Geschäfte.

Mit der Magie ging die Heilkunde Hand in Hand, und obgleich Bologna nnd Siena angeblich wissenschaftlich gebildete Ärzte lieferten, herrschte in der Medizin dennoch eine grauenvolle Kurpfuscherei. Zu bemittelteren Kranken rief man zwei bis drei Ärzte; doch war von einem rationellen Heilverfahren oder gar von Hygiene keine Rede. Dem Lorenzo de Medici verordneten seine Ärzte, er möge Diamantpulver schlucken — und das war in den Tagen des florentinischen Humanismus!

Fälle von Aussatz kamen oft vor. In der Umgebung von Siena gab es für Aussätzige eigene Häuser. Die mit dieser schrecklichen Kranhheit Behafteten führte ein Gemeindediener aus der Stadt heraus, mit einer Glocke vorangehend, um die Vorübergehenden zu warnen und ihnen Zeit zur Flucht zu geben. Der Aussätzige verlor alle Rechte, und sehr oft wurde sogar sein Haus niedergerissen. In Florenz hatte man ihnen knapp hinter der Stadtmauer, ungefähr in der Nähe der heutigen Kirche Ognisanti, einen Aufenthalt angewiesen.

Die mittelalterliche Gesellschalt hatte überhaupt wenig Mitleid mit Kranken. Krankheiten wurden als Zulassung Gottes angesehen,

als Strafen für eigene Schuld oder Sünden des Geschlechtes. Man war der Ansicht, daß der Kranke mit Recht leide, verspottete daher die armen Krüppel und von Siechtum Entstellten noch obendrein.

Das bei Begräbnissen übliche Zeremoniell und die dabei beobachteten Gebräuche schienen eigens dazu ersonnen zu sein, um die Angst vor dem Tode ins Unheimliche zu steigern. Es kam nicht selten vor, daß reiche Leute sich noch in den letzten Zügen zur Buße auf Asche oder ein Steinbett legen ließen. Die Toten wurden infolge des in den Wohnungen herrschenden Raummangels am Todestage selbst beerdigt und so nicht selten als Scheintote begraben. Noch zu Anfang des XIII. Jahrhunderts pflegten die Verwandten des Verstorbenen selbst den Sarg in die Kirche zu tragen, und erst nach der großen Pest führte man in den toscanischen Städten eine Begräbnisordnung ein. Die Verzweiflungszenen, die sich bei der Leiche des Verstorbenen abspielten, spotten jeder Beschreibung und mußten eher abstoßend wirken. Die Frauen aus der Familie und die Nachbarinnen gebärdeten sich als Klageweiber wie toll, rauften sich das Haar aus, zerrissen ihre Gewänder bis zum Gürtel und zerkratzten sich mit den Nägeln das Gesicht. Um diesem Unfug zu steuern, sahen sich die Gemeinden schließlich veranlaßt, besondere Vorschriften zu erlassen, welche die Zahl der Klageweiber und Teilnehmer am Leichenzuge beschränkten.

Von allen Heimsuchungen, welche die unglückliche Menschheit befielen, war keine grauenerregender, als die wiederholt auftretende Pest. Nichts vermag das Entsetzen und den Schrecken zu schildern, der mit ihr einherging. Man stand dieser furchtbaren Seuche ganz hilflos gegenüber; alle Gesellschaftsbande lockerten sich. Im Jahre 1348 verheerte die Pest nahezu ganz Europa. Zwei genuesische Schiffe, die unterwegs in Pisa vor Anker gingen, hatten sie aus dem Orient eingeschleppt. Im April kamen die ersten Pestfälle in Florenz vor, einen Monat später in Siena. Man nannte die Pest allgemein den schwarzen (oscura) Tod. In Siena und Umgebung raffte sie vom Mai bis August 80 000 Menschen hinweg. »Jeder Mensch«, so schreibt Boccacio, »erwartete den Tod, alle Welt glaubte, das Ende der Welt sei da.« Die Leichen verwesten in den Betten, die nächsten Angehörigen überließ man aus Furcht vor Ansteckung rettungslos ihrem Schicksal. Nach dem Jahre 1348 kehrte die Pest noch fünfmal wieder, und zwar in den Jahren 1362, 1374, 1400, 1411 und

1424; jedesmal verwüstete sie Siena, Florenz, Lucca und Pisa. Doch wütete die Seuche niemals stärker wie bei ihrem ersten Auftreten.

III.

Unter diesen traurigen Verhältnissen wurde jede Gelegenheit benutzt, um die Sorgen des Lebens zu vergessen und dafür in lauten, oft ausgelassenen Festlichkeiten Ersatz zu suchen. Ganz besonders die Frauen der höheren Stände, welche ein ungemein eintöniges Leben führten und infolge des beschwerlichen und nicht gefahrlosen Reisens aus der Stadt selten herauskamen, ließen keine kirchliche Feier, kein Familienfest, wie Taufen und Eheschließungen, vorübergehen, ohne dabei ihre Reize zu zeigen und mit ihren Gewändern zu prunken.

Die Bewohner von Siena standen übrigens in dem Rufe fröhlicher und von Natur aus lebenslustiger Menschen. Sacchetti erzählt, sie hätten gerne viel geredet, Spiel und jede Unterhaltung allem anderen vorgezogen. Ein sienesischer Autor will gefunden haben, daß Siena unter dem zweiten Zeichen des Tierkreises entstanden sei, und nur deshalb sei die Bevölkerung so zuvorkommend und gastfrei, beherberge so viele schöne Frauen in seinen Mauern und mache jede Lustbarkeit mit.

Von jeher hat das italienische Volk immer das geliebt, was schön und dem Auge wohlgefällig war. Für Glanz, reiche Farben, frohe Feste und prunkvolle Aufzüge war in Siena reichlich gesorgt. Das Hauptfest, gewissermaßen das Nationalfest der Republik, war der Tag Mariä Himmelfahrt, am 15. August gefeiert. An diesem Tage brachten alle Vasallen der Republik der himmlischen Königin ihre Huldigungen dar und zollten der Herrscherin den Tribut ihrer Liebe und Verehrung. Diese Feier bestand wohl schon von alters her, erhielt aber erst nach der Schlacht bei Montaperti eine besondere Bedeutung und wurde in überaus glanzvoller Weise begangen.

Die Republik erkannte zwar die Oberherrlichkeit des Kaisers an und zahlte ihm auch ihren Tribut, allein das Volk wollte mit dieser Sache nichts zu tun haben und betrachtete sich und die Regierung als zwei ganz verschiedene Personen. Es lebte in der Vorstellung, daß es unmittelbar der Herrschaft der Madonna und nicht der des

Kaisers unterstehe, dem gegenüber bloß die Gemeinde als solche Verpflichtungen habe. Der Tribut an den Kaiser wurde durch Bankiers in Silber gezahlt, ganz im stillen ohne Sang und Klang, der Tribut an die Madonna in besonders feierlicher Weise auf den Altären der Kathedrale niedergelegt. Er bestand in dem besten und ausgiebigsten, was das Land hervorbrachte, in Wachs. Auch dieser Brauch war sehr alt und stammte noch aus der Zeit, wo der Bischof im Namen des Kaisers über Siena regierte, und das Volk den Zehent für den Unterhalt der Kirche spendete. Dabei hatte sich in den ersten Zeiten der Republik der Gedanke der kirchlichen Herrschaft bezw. des bischöflichen Regiments so in das Volk eingelebt, daß die der Republik von den Vasallen dargebrachten Huldigungen eine bloße Förmlichkeit waren; in Wirklichkeit galten sie der Mutter Gottes oder vielmehr dem Bischofe. — Später erst, von der zweiten Hälfte des XII. Jahrhunderts angefangen, legten die Lehensleute den Treueid vor dem Volke und der Gemeinde ab, was damit zusammenhing, daß jenes nach und nach immer größere Rechte erlangte.

So übergibt im Jahre 1168 Ildobrandino, Sohn des Grafen Cacciaguerra, den städtischen Konsuln die Burg d'Asciano auf zehn Jahre, und etwas später tritt der Conte di Frosina einen Teil seiner Besitzungen der Kommune Siena ab, gleichzeitig gelobend, alljährlich am 15. August zehn Pfund Wachs zu Ehren der Mutter Gottes in der Kathedrale niederlegen zu wollen. Im Jahre 1361 erklärten Bertoldo di Ranunccio und Guido di Cecchi di Ranunccio dei Farneri in ihrem und ihrer Erben Namen einige Schlösser als der Botmäßigkeit der Gemeinde unterworfen. Solche Urkunden mit zahlreichen Beispielen, wie die mächtige Ritterschaft entweder der Maria oder dem Volke von Siena ihre Huldigung darbringt, haben sich bisher viele erhalten.

Der 15. August war demnach im XIII. Jahrhundert der Tag, an dem die Mutter Gottes in der Kathedrale den Untertaneneid entgegennahm. Alle Lehensvasallen kamen dann in die Stadt und brachten ihren Tribut mit, der in einer vorgeschriebenen Anzahl Wachskerzen bestand, die nachträglich zugunsten der Opera del Duomo und zugunsten der Madonna verkauft wurden. In feierlichem Zuge, unter den Klängen der Musik bewegten sich die Huldigenden nach dem Dome, wo sie bereits von der versammelten Signoria erwartet wurden.

Hier beim zweiten Pfeiler rechts stand eine Marmorkanzel, von der aus der Camerlingo dell'Opera del Duomo die lehnspflichtigen Städte und Geschlechter dem Range nach aufrief. In reichen Trachten aller Art und in den Farben ihrer Landschaften erschienen da die Massari, die Abgesandten, neben finsteren, reckenhaften Rittern gingen schlichte und ehrbare Bürger friedlich einher. Siena durfte stolz sein, ringsum so viele Schlösser, so viele Gemeinden sich untertan gemacht zu haben. Las doch der Camerlingo so glänzende Namen wie Conti di Santa Fiora, Signori di Campiglia, di Sciarpenna, Cacciaconti, Cacciaguerra, Ardingheschi, Aldobrandeschi, Pannochioschi u. s. f., und das Ablesen der Namen wollte kein Ende nehmen, denn in der Glanzzeit zählte die Republik zweihundertzweiundzwanzig Vasallen, und ein jeder brachte seine Kerzen dar, die sich zu wahren Bergen häuften. Sie waren groß und klein, meist mit Blumen umrankt. Nicht weniger als dreißigtausend Pfund Wachs wurden am 15. August und den folgenden Tagen dem Duomo und zu Ehren der Madonna geopfert. Aber nicht nur Kerzen, sondern auch kostbare Kirchengewänder, Pallien genannt, wurden dargebracht, und davon heißt diese Feier noch bis heute das Pallienfest. Die Stadt Cortona widmete von 1359 an durch fünfunddreißig Jahre ein pelzverbrämtes scharlachrotes Gewand und ein Paradepferd mit scharlachroter Schabrake, während viele andere Städte statt des Pallio ihren Tribut in Gold schickten.

Dieser Huldigungszug war aber bloß die Einleitung zu den darauffolgenden Festlichkeiten und Vergnügungen, welche volle sieben Tage dauerten. Nach dem Gottesdienst im Dome gab die Signoria ein Bankett, zu dem die Bannerträger und Centurionen aller Stadtviertel sowie die Abgesandten der meisten zum Gebiete von Siena gehörigen Städte geladen waren. Abends wurde die Stadt illuminiert, auf dem Platze brannten Pechfässer und auf den umliegenden Höhen loderten Feuer wie am Abend vor dem Johannisfest. Durch drei Tage war Jahrmarkt vor dem Rathause, um das Angenehme mit dem Nützlichen zu verbinden und den Fremden Gelegenheit zu bieten, ihre Einkäufe zu machen.

Bei diesem Anlasse wurden auch junge Patrizier zu Rittern geschlagen, im Jahre 1341 sogar vierzehn auf einmal, und jeder von ihnen trug zur Erhöhung der allgemeinen Festfreude bei, indem er der Sitte gemäß Geld unter das Volk verteilte und Bekannte

und Freunde reichlich beschenkte. In dieser Beziehung gelangte ein gewisser Francesco Bandinelli zu besonderer Berühmtheit; von seiner Freigebigkeit und dem Aufwande, den er trieb, werden die Chronisten nicht müde zu erzählen.

Einen Glanzpunkt der Festlichkeiten bildete das berühmte Pallienfest. Es war dies ein Pferderennen, das anfangs außerhalb der Stadt abgehalten, später aber auf die Piazza verlegt wurde, wo es bis auf den heutigen Tag noch stattfindet. Diese Rennen sollen um das Jahr 1238 eingeführt worden sein. Da sie gewissermaßen zur Ehre Mariens abgehalten wurden, trugen die ganzen Spiele mehr einen religiösen Charakter; über die Pferde sprach man Gebete und führte sie in die Kirche, wo der Pfarrer des betreffenden Stadtviertels sie mit Weihwasser besprengte. In Siena, wo man stets am Althergebrachten festhielt, hat sich diese Sitte bis auf den heutigen Tag erhalten.

Wohl leidenschaftlicher als dem Pallio widmete sich die Bevölkerung dem Kriegsspiel Elmora. Solcher Spiele, in denen die Jugend der toscanischen Städte ein- oder zweimal im Jahre sich ungestraft die Schädel einschlagen durfte, gab es nicht wenige — sie stammten noch aus der Longobardenzeit. So hatte Pisa sein Giuoco del ponte, ein Spiel, wobei zwei feindliche Parteien um den Besitz der Arnobrücke stritten; in Arezzo spielte man wieder mehr das Giuoco del pomo, und in Perugia sowie in Florenz die battaglia de'sassi, gegen die Savonarola so gewaltig eiferte. Doch am verbreitetsten war im XIII. und XIV. Jahrhundert die Elmora.

In Siena fand dieses Spiel auf der Piazza statt. Die Teilnehmer waren mit Lanzen, Holzschwertern und Lederschilden bewaffnet und trugen auf dem Kopfe Schilfhelme. Das Spiel artete bisweilen in eine wirkliche Schlacht aus, in der es oft viele Verwundete gab. Indes durfte nach dem Statut niemand bestraft werden, selbst wenn er den Gegner getötet hatte. Um dabei Excessen vorzubeugen, ergriff man mit der Zeit alllerhand Sicherheitsmaßregeln, aber ohne jeden Erfolg; denn in ihrer Leidenschaft wußten die Kämpfenden nicht mehr, was sie taten, und alljährlich fielen der Elmora mehrere Menschen zum Opfer, im Jahre 1291 zählte man sogar zehn Tote.

Der Chronist Agnola di Tura schildert so einen Tag wie folgt: »In Siena fand eine große Elmordschlacht statt zwischen den Stadtvierteln San Martino und Camollia einerseits, und dem Stadtviertel

der Città andererseits. Als die Partei aus der »Stadt« dem Unterliegen nahe war, kamen ihr Haufen aus Casato, von der Piazza Manetti, aus der Casa Scotti und Fonteguerra, die sich mit Steinen bewaffnet hatten, zuhilfe. Man begann von neuem mit Ingrimm zu kämpfen, Brust an Brust; der Tumult war so groß, daß es unmöglich war, dem Handgemenge ein Ende zu machen. Zehn Ritter und viele Leute niederer Herkunft wurden tot vom Platze getragen, die Zahl der Verwundeten aber ließ sich schon gar nicht feststellen. Endlich siegte die Partei di Città, aber nur dem mutigen Eingreifen des Podestà Messer Pino, der sich durch die Menge einen Weg bahnte und die Kämpfenden zwang, die Waffen zu strecken, war es zu verdanken, daß noch größeres Unglück verhütet wurde.«

Die Elmora reichte noch in die Zeiten Karls des Großen zurück und war ein Andenken an die ernsten Kämpfe zwischen der fränkischen Ritterschaft und der Sieneser Bevölkerung. Bei Einfällen der Sarazenen flüchtete nämlich der Adel nach dem befestigten Siena, aber nicht gewohnt, irgendwelche Obrigkeit über sich anzuerkennen, wollte er sich den städtischen Gesetzen nicht fügen, was selbstverständlich zu Streitigkeiten mit der Bürgerschaft führte. Ohne Blutvergießen ging es dabei selten ab, und gewöhnlich endeten diese Fehden mit der Plünderung der reicheren Häuser.

Minder gefährlich war ein anderes und noch älteres Kampfspiel, das Giuoco della pugna. Wie Livius berichtet, soll nämlich Tarquinius Priscus nach Erbauung des Circus maximus in diesem auch eine »Pugna» aufgeführt haben. Die Schauspieler dazu habe er aus Etrurien, namentlich aus der Gegend von Siena kommen lassen, wo dieses Spiel in Übung war. In der »Pugna« bearbeitete man sich lediglich mit den Fäusten, die aber, um die Wucht des Stoßes zu schwächen, mit Seidentüchern umwickelt waren. Die Streitenden zerfielen in zwei Parteien, die auf ein Trompetenzeichen übereinander herfielen. Zwei Leiter kommandierten von einer Erhöhung aus die Bewegungen. Wenn aber die Kämpfer den Befehlen nicht nachkamen und von der Schlägerei nicht ablassen wollten, begoß man sie aus den Fenstern mit kaltem Wasser oder bewarf sie mit Steinen, um sie zu entwaffnen. Nach Schluß des Kampfes reichten sich die verwundeten Gegner zum Zeichen der Versöhnung die Hände, während die Unverletzten unter Musikbegleitung auf dem Platze einen Tanz aufführten.

Doch nicht immer nahm die Sache ein so gutes Ende, manchmal erhitzten sich die Köpfe, und die »Pugna« verwandelte sich, ähnlich wie die Elmora, in einen erbitterten Kampf, wie dies im Jahre 1342 geschah, wo der Podestà und Capitano del popolo samt ihren Leuten nicht imstande waren, die Gegner zu trennen, die fortwährend neuen Zuzug erhielten. Die Signori standen ganz ratlos da, und erst dem Bischofe, der, umgeben von der Geistlichkeit, mit dem Kreuze in der Hand an der Spitze einer Prozession erschienen war, gelang es, dem Kampfe ein Ende zu machen. Aber inzwischen waren bereits vier Menschen gefallen und das Gesindel, welches außer Rand und Band geriet, begann Feuer zu legen und die Häuser zu plündern. Das gefiel dem Pöbel, und er merkte es sich für künftige Fälle: denn noch im XV. Jahrhundert glaubten die Sieger in der »Pugna« das Recht zu haben, die Weinschenken und Käseläden der Gegenpartei plündern zu dürfen. Ähnlich hielt es die Bevölkerung von Rom für ihr durch Zeit und Sitte geheiligtes Recht, den Vatikan nach dem Tode eines jeden Papstes auszurauben.

Das Giuoco del pallone, eine Art foot-ball, war gleichfalls nicht wenig beliebt, namentlich in der späteren Zeit, und die Sienesen waren so darauf versessen, daß während der furchtbarsten Belagerung im Jahre 1555 die Jugend in den vom Kampfe freien Stunden sich auf dem Platze zum Pallonespiel versammelte, obgleich sie der Hunger plagte und feindliche Geschosse alle Augenblicke das Leben bedrohten. Auch in Florenz hatte man eine besondere Vorliebe für dieses Spiel, an dem sich einmal 100 Männer beteiligten, von denen fünfzig gelbe und fünfzig grüne Anzüge trugen. Das Volk spielte pallo mit Holzkugeln, was jetzt noch das gewöhnlichste Spiel der Italiener ist.

Alle diese Spiele bildeten einen wesentlichen Teil der städtischen Einrichtungen, einen stehenden Brauch, der so in Fleisch und Blut der Nation übergegangen war, daß auf ihn sogar die Einteilung der ganzen Stadt in größere und kleinere Bezirke, »Terzi und Contrade«, zurückzuführen ist. Auch die Verteidigung der Stadt beruhte auf dieser Einteilung.

Jede Contrade hatte ihre eigene Fahne, später bei Festlichkeiten erschien sie auch in eigenen, besonders reich ausgestatteten Trachten, und in keiner Stadt Italiens wurde auf diese Gruppierung der Bürgerschaft mehr Gewicht gelegt als in Siena.

Als im XVI. Jahrhundert Stierkämpfe (Caccia de' tori) eingeführt wurden, wohnte die Bevölkerung der einzelnen Stadtbezirke, jede in einer besonderen Tracht (livree, comparse), diesen Vorstellungen bei. — Man war überhaupt auf dieses Schauspiel so erpicht, daß als Großfürst Ferdinand im Jahre 1590 die Stierkämpfe verbot, die Sienesen dafür Stierrennen veranstalteten. Die Jockeys saßen dabei auf dem Rücken der Tiere und trieben diese zur größten Schnelligkeit an. — Im Karneval amüsierte man sich sogar mit Eselrennen, die insofern eine gewisse Ähnlichkeit mit dem früheren »Giuoco della pugna« hatten, als sie mit einer allgemeinen Prügelei zu enden pflegten. Man kannte auch noch ein anderes Spiel, das »Giuoco delle rombole«, übrigens sowohl für Spieler wie Zuschauer ein äußerst gefährliches Spiel; denn es bestand im Werfen von Steinen, die so geschickt geschleudert werden mußten, daß sie über den Köpfen der Spielenden wirbelten. Namentlich die Geistlichkeit gab sich alle erdenkliche Mühe, dieses Spiel zu unterdrücken. Die liebe Jugend suchte sich nämlich meistens die freien Plätze um die Kirche für die »rombole« aus, was den Kirchenbesuch nur stören konnte. Würfel, Karten, überhaupt Hazardspiele aller Art wurden leidenschaftlich gespielt und waren im ganzen Mittelalter ein weit verbreitetes Laster.

Die beliebtesten Kartenspiele waren Hombre (giuoco dell'ombre) und Tarok. Letzteres soll Francesco Antelminelli Castracani Fabbia, Fürst von Pisa, gegen Ende des XIV. Jahrhunderts noch vervollkommnet haben. Die Karten enthielten oft Bildnisse von Heiligen und Päpsten.

Gewürfelt (giuoco dei dadi) wurde überall, wo sich nur einige Männer zusammenfanden: in der Wirtsstube, im Winkelgäßchen, in Privathäusern und im Kloster. Meistens spielte man mit drei Würfeln, a zara, ad azardum oder murbiola.

Im Jahre 1232 verbot der Bischof Buonfiglio von Siena seiner Geistlichkeit unter Androhung des Bannes, öffentlich zu spielen. Der Kardinal Peter von Amiens ließ sogar den Bischof von Florenz zur Buße dafür, daß er Würfel gespielt, dreimal die Psalmen Davids hersagen, zwölf Greisen die Füße waschen und jedem eine Goldmünze geben. Trotzdem waren alle diese Verbote vergebens. Um wenigstens einigermaßen die Spieler kontrollieren zu können, hielten es die Gemeinden für geratener, Lizenzen herauszugeben,

wonach das Spielen in gewissen Häusern erlaubt war. In Siena hießen diese kleinen Spielhäuser »Baratterie«.

Einem solchen Hause stand der Barattiere vor, eine wohl weniger achtbare, dafür aber im Rathause um so besser angeschriebene Persönlichkeit. Die Obrigkeit gebrauchte nämlich diese offiziellen Kneipenwirte zu allerhand Diensten, zum Einziehen von Strafgeldern und überhaupt zur Ausführung von Aufträgen, für die nicht so leicht jemand zu finden war.

In einer Stadt wie Bologna, wo sehr viele junge Leute lebten, führte die Oberaufsicht über sämtliche Spielkneipen ein von der Gemeinde eingesetzter »capo«, der vom Publikum den witzigen Beinamen »Podestà di giuoco« erhielt.

Die Barattieri bildeten übrigens einen Teil der Stadtmiliz und hatten eine eigene Fahne. Dies bestätigen die Bücher der Biccherna, denen zufolge dem berühmten Maler Guido drei Lire und fünf Soldi für das Malen einer Bandiera di Barattiera gezahlt worden sind.

Endlich ist noch die Jagd zu erwähnen, welche gleichfalls zu den gewohnten Beschäftigungen der Ritterschaft gehörte. In den Maremmen wimmelte es von Hirschen und Füchsen. Hier wurden auch die meisten Jagden abgehalten. Wenn man dem Dichter Folgore di San Geminiano glauben darf, der uns in einem seiner Sonette eine solche Jagdgesellschaft und ihre Ausrüstung sehr anschaulich schildert, so gewinnt es den Anschein, als ob es sich bei diesen Jagdausflügen mehr um die Vorbereitungen gehandelt hätte und weniger um die eigentliche Jagd.

Zugleich mit dem Aufschwunge, den das städtische Leben nahm, zugleich mit der wachsenden Freiheit bildeten sich allmählich allerhand gesellige Vereine, namentlich unter der reicheren Jugend. Diese Gesellschaften, welche, wie uns Buoncompagno in seiner Schrift »Cedrus« erzählt, im XIII. Jahrhundert in vielen Gegenden Italiens und insbesondere in Toscana entstanden sind, verfolgten ausschließlich Vergnügungs- und Unterhaltungszwecke. Sie traten unter verschiedenen Namen auf und nannten sich bald: »der Falkenbund«, »die Gesellschaft der Löwen«, »der Verein des runden Tisches« oder wie schon immer. Alle hatten aber das Eine gemeinsam, daß ihre Mitglieder — und fast in jeder Stadt gehörten die Männer dem einem oder dem anderen Klub an — unter Eid zur strengsten Geheimhaltung verpflichtet waren, und das nicht ganz mit Unrecht.

Da in diesen Vereinen Liederlichkeit, Verführung der Frauen, Kartenspiel und Würfellust die Hauptbeschäftigung waren, hatten sie auch allen Grund, die Signoria und die Geistlichkeit zu fürchten.

Alle diese Klubs hatten eigene notarielle Statuten, »Brevia« genannt, und daher stammt auch die Redensart bei der Aufnahme eines neuen Gesellschaftsmitgliedes »juravit ad nostrum breve«.

Nicht selten zog die Klubjugend auch in den Gassen umher und sang dabei allerlei Liebeslieder, »serventesi«, »sonetti«, oft aus dem Stegreif.

Der Minnedienst, dessen Ursprung in Südfrankreich zu suchen ist, und der die italienischen Sitten nicht wenig beeinflußt hat, trat auch bei öffentlichen Festlichkeiten zutage. Im Juni 1284, am Tage des heiligen Johannes des Täufers, — so schreibt Villani in seiner Chronik — hatte sich in Florenz, hauptsächlich auf Veranlassung der Familie de Rossi, eine Gesellschaft gebildet, bestehend aus mehr als tausend Personen, die an nichts anderes dachten, als an Vergnügungen, Spiel und Tanz mit Weibern aus dem Volke. Ihre Mitglieder kleideten sich weiß und hatten zum Vorsteher einen »Meister der Liebe«. Auf diese Weise unterhielt man sich nahezu zwei Monate, und selbst aus der Umgebung von Florenz kamen Ritter und Jongleure, um an diesen Vergnügungen teilzunehmen. Dann waren in der Stadt oft gegen dreihundert lustige Ritter und viele Klubs fröhlicher Jugend beisammen, die vom Morgen bis zum Abend tafelten und die Musik spielen ließen, wobei sie die Musikanten mit kostbaren Kleidern beschenkten. Wenn aber ein fremder Ritter sich in Florenz ankündigte, wetteiferte alles, um ihn einzuladen, und man leistete ihm in und außerhalb der Stadt zu Pferde Gesellschaft.

Ähnlich bestanden auch Geselligkeitsvereine von Frauen und Mädchen. Mit Guirlanden bekränzt, mit dem Ritter der Liebe an der Spitze, so zogen sie durch die Straßen in schöner Ordnung, tanzend und sich ihrer Jugend freuend.

Ganz Toscana feierte ferner das Maifest, das Fest »di calendi maggio«, welches der bereits mehrfach erwähnte »Signor d'amore« leitete; in Bologna präsidierte eine Frau, Maigräfin, »contessa di maggio« genannt, in Modena und Ferrara eine Maikönigin, »regina di maggio«. Regelmäßig wurde am ersten Mai entweder vor einem Porticus oder am Stadttor eine Tribüne errichtet, mit Sammet oder

Damast ausgeschlagen, mit Blumen- und Laubgewinden geschmückt. Dort saß dann auf dem »Throne« ein hübsches Mädchen, »die Königin«, mit einer Krone oder einem Diadem auf dem schönen Kopfe. Eine Gruppe junger Gespielinnen umkreiste sie im Tanz, sang und nahm Geschenke von den Vorübergehenden in Empfang.

Noch gegen Ende des XV. Jahrhunderts wurden verschiedene »Canzone di maggio« gedruckt und in den Straßen gesungen. Eine schloß beispielsweise mit der Strophe:

> Fate onor alla contessa
> Voi ch'andate per la via
> Ch'acciò ch'ella vista sia
> Qua su in alto l'abbiam messa,
> Fate onor alla contessa.

Eine wichtige Rolle spielten dabei offenbar die »Geschenke«, oft sammelte ein ganzer Schwarm von Kindern Geld für die »contessa« ein. Möglicherweise war dies auch eine Art, hübsche arme Mädchen auszustatten.

Mehr sinnig, wenn auch weniger einträglich, war eine andere Art, die »donna amata« zu beschenken. Dabei wurden schöne, mit frischem Laub und bunten Bändern reich geschmückte Zweige vor das Fenster oder der Tür der Herzallerliebsten gestellt, Canzonen (sogenannte maggiolette) gesungen, und ihr zu Ehren getanzt — man brachte ihr eine Maiserenade.

Alle diese öffentlichen Feste waren für die Italiener in erster Linie Volksfeste und unterscheiden sich darin ganz wesentlich von ähnlichen Veranstaltungen im Norden. Obgleich die Fremden, die »Barbaren«, bei den Italienern das Lehenswesen eingeführt hatten und mit ihm eine ganze Stufenleiter von Rittern, Grafen und Markgrafen, ist die italienische Gesellschaft doch bei weitem demokratischer geblieben, als irgendeine andere. Als ein Ausdruck dieser Idee der Gleichheit, wie sie namentlich bei den öffentlichen Spielen hervortrat, mag die Maske gelten, die zur Zeit des Karnevals im Gebrauch war. Unter ihr schwanden die Standesunterschiede, sie brachte alle Klassen einander näher, Humor, Witz und Geschicklichkeit gaben dabei den Ausschlag. Vom ersten Jänner bis zum Schluß des Karnevals durfte jedermann eine Maske tragen; nur Weiber von leichtem Lebenswandel waren davon ausgeschlossen und mußten

das Gesicht frei lassen. Die verschiedenartigsten Masken waren in Gebrauch, meistens aber sollten sie das menschliche Gesicht nachahmen. Berühmt durch seine Masken war namentlich Bologna.

Im Sommer reisten die reicheren Familien genau wie heute in die Bäder, an denen im Gebiete von Siena kein Mangel war, so nach Petriolo, Macerato, Vignone, Rapolano oder Ofano. Insbesondere die Frauen brachten ihre Zeit mit Vorliebe in den Badeorten zu, weil sie dort mehr Freiheit genossen als in der Stadt. Am meisten besucht waren Petriolo und Macerato. Mit einem ganzen Troß von Dienerschaft, Last- und Reittieren zog man in diese Bäder, die sich auch bei den Florentinern, Pisanern und den Bürgern von Lucca einer großen Beliebtheit erfreuten. Man wohnte unter Zelten, führte eigene Küche, machte Ausflüge und unterhielt sich auf das beste. Bei diesen Gelegenheiten wurden auch allerlei Liebschaften angeknüpft. Namentlich Petriolo galt als ein Ort, wo es besonders leicht war, Töchter unter die Haube zu bringen. Auch Caterina Benincasa wurde von ihren Eltern ins Bad geführt, um ihr die Klostergedanken zu vertreiben und sie für die Welt — vielleicht in der Gestalt eines jungen Sienesen — zu retten. Von Luxus und Komfort war in diesen Orten selbstverständlich keine Rede. In Petriolo waren des Nachts die Bäder nur durch zwei Lampen erleuchtet, eine brannte in der Männerabteilung und die andere in der Frauenabteilung. In Macerato gar war nur eine Laterne an der Scheidemauer zwischen beiden Abteilungen angebracht, die beste Gelegenheit für Liebesabenteuer.

IV.

Von großer Bedeutung im Leben des sienesischen Volkes waren auch die kirchlichen Schauspiele, die mit der Zeit verschiedene Wandlungen durchgemacht hatten. Die Kirche war von jeher bestrebt, die Vorliebe des Volkes für Spiele und Schauspiele der Religion dienstbar zu machen, umsomehr, als diese Spiele, soweit sie sich aus der Römerzeit erhalten hatten, meist in allerlei Ausschweifungen ausgeartet waren. Durch alle mittelalterlichen Volksfeste, die mit der Religion in Verbindung stehen, geht die Erinnerung an das frühere Heidentum. So fanden am Feste »Mariä Himmelfahrt« Pferderennen statt, in der Weihnachtsnacht wurden

wahre Bacchanalien gefeiert und in den Straßen allerhand Unfug getrieben; an den Tagen der heiligen Märtyrer fanden Ansammlungen von Weibern statt, welche schamlose Lieder, turpia et obscoena cantica, sangen und auf den Plätzen unterhielten Jongleure das Volk mit unanständigen Liedern, die sie mit nicht mißzudeutenden Gebärden begleiteten. Die liturgischen Dramen bestanden größtenteils aus Versen, die aus Werken griechischer Schriftsteller, wie Menander, Euripides u. a. zusammengestoppelt waren; in der Passionsvorstellung »Christus patiens« sprach Maria eher wie eine Medea oder wie Phädra, aber nicht wie die Mutter Christi. In diesem Drama waren übrigens 1263 Verse aus verschiedenen Werken des Euripides teils direkt abgeschrieben, teils umgearbeitet.

Dieser tief eingebürgerten Unsitte zu steuern, war nicht leicht, zumal in Italien, wo die heidnischen Traditionen sich mächtiger und lebendiger geltend machten als in den Ländern der »Barbaren«. Während wir in Frankreich, namentlich in der Provence, schon in der ersten Hälfte des XII. Jahrhunderts die spätere Form des kirchlichen Dramas antreffen, das in den sog. Mysterien ganz frei von heidnischen Anschauungen ist, werden solche in Siena erst im Jahre 1200 zum erstenmal erwähnt.

In Italien nannte man diese Mysterien »Representazione sacra«. Obwohl nun diese liturgischen Dramen keineswegs zur eigentlichen Liturgie gehörten, so standen sie doch in so engem Zusammenhange mit allem, was die Kirche betraf, daß man sie füglich dieser zurechnen konnte. Die Aufführungen bestanden aus szenischen Darstellungen mit Gesang und behandelten die Hauptstoffe der Bibel: die Geburt, das Leiden und die Auferstehung Christi; später erweitert sich deren Inhalt und Form, außer den Bibelszenen kommen auch solche aus dem Leben der Heiligen vor. Sie stehen zwar auch jetzt noch unter dem Einflusse der Geistlichkeit, zugleich aber beginnt das Weltliche in ihnen zu überwiegen. Die Vorstellungen finden nicht mehr ausschließlich in der Kirche statt, sondern bald unter dem Portikus der Kathedrale, bald auf dem Friedhof oder dem Rathausplatze. Dieser Übergang vollzog sich natürlich nur ganz allmählich. In Siena fand bereits am Charfreitag des Jahres 1200 auf Anordnung der Gemeinde eine Darstellung der Passion des Herrn statt, wobei von dem Publikum zugunsten der Schauspieler eine Eintrittsgebühr erhoben wurde. Einer ähnlichen Vorstellung be-

gegnen wir im Jahre 1257. Von dieser wird uns ein interessantes Detail überliefert: Christus auf dem Kreuze wurde nämlich von einem Knaben dargestellt, puer, qui fuit positus in cruce loco Domini. Interessant ist dabei der Umstand, daß der Knabe gegen Vergütung spielte.

Einen schon ganz anderen, mehr weltlichen und zeitgemäßen Charakter zeigt eine Vorstellung aus dem Jahre 1273.

Ambrogio Sansedoni, ein Mann von großer Frömmigkeit, der später heilig gesprochen wurde und einer der begütertsten Familien Sienas angehörte, sollte aus Rom heimkehren, wo er mit einem anderen sienesischen Abgesandten vom Papste die Aufhebung des Kirchenbanns erwirkt hatte, der noch aus der Zeit Konradins auf Siena lastete. Man wollte ihm in besonders feierlicher Weise danken und gleichzeitig der allgemeinen Freude anläßlich eines so glücklichen Ereignisses Ausdruck geben. Als daher der päpstliche Nuntius das den Bann lösende Breve überbrachte, wurde dies mit einem Gottesdienst und einer Prozession gefeiert, alle Glocken wurden geläutet und von den Signori nove auf die Dauer von acht Tagen allerhand Festlichkeiten, verbunden mit Schaustellungen, Rennen und Maskenzügen, angeordnet. Ambrogio selbst, ein Mann von bescheidener Sinnesart, war wohl damit nicht ganz einverstanden, denn auf die Nachricht von dem Gepränge, mit dem er empfangen werden sollte, verzögerte er seine Ankunft und blieb den Festen fern. Indes wurde die Feier seitdem alljährlich und später am Todestage des Sansedoni wiederholt. Wir besitzen zwar nur eine Schilderung derselben aus späterer Zeit [1]), da aber die ursprüngliche Feier im Jahre 1273 in den Hauptzügen sich gewiß ähnlich abgespielt hat, mag sie hier folgen: auf dem Platze vor dem Rathause wurde eine Tribüne errichtet, auf der sich eine Art Gewölbe befand, welches auf Säulen ruhte und die päpstlichen Prunkgemächer vorstellen sollte. Die Spitze des Baues krönte eine große Blume, deren Blüten noch nicht entfaltet waren; sie stand durch einen Draht mit dem Rathause in Verbindung. Unterhalb der Tribüne, ungefähr in der Mitte des Platzes, breiteten sich künstliche Felsen und Höhlen aus, zu deren Anfertigung man bemaltes Holz benutzte, und die in einem

[1]) A. d'Ancona. Origini del Teatro italiano. Torino 1891. B. I, S. 100.

grünen Walde lagen. Darinnen nun wimmelte es von Teufeln und Drachen, und Riesenschlangen wanden sich auf dem Boden.

Zur festgesetzten Stunde kam dann, an dem Drahte herabgleitend, eine weiße Taube mit einer Flamme im Schnabel herangeflogen und entzündete die Blüte, der ein Engel entschwebte und den Beginn der Vorstellung ankündigte.

Sodann erschien der Papst auf der Szene, umgeben von seinen Kardinälen, Engelschören, Prälaten und dem ganzen Hofstaate, alle in prachtvollen Kostümen. Jetzt trat der Frater Ambrogio vor den Papst, warf sich zugleich mit dem bei der Curie akkreditierten Sieneser Gesandten dem Oberhaupte der Kirche zu Füßen, flehte um Mitleid und Erbarmen und brachte dann die Bitten und Wünsche seiner Vaterstadt vor. Der Papst willfahrte diesen Bitten, und nun stimmten die Engelschöre unter Begleitung verschiedener Instrumente Hymnen zur Ehre Gottes und der Jungfrau Maria an, wandten sich dann zum Volke, dankten in »wunderbaren Versen« Gott für die übergroße Gnade, die er Siena erwiesen, und gelobten dem Schöpfer, das Volk von Siena werde von nun an der Kirche ewige Treue bewahren. Die Engel vertraten hier gewissermaßen die antiken Chöre. Damit war der erste Akt der Vorstellung zu Ende.

Nach einer kurzen Pause begann der zweite Akt damit, daß sich ein Engel an einem Seile von der Spitze des päpstlichen Palastes herabließ, über den Höhlen der Dämonen schwebte und in grauenerregendem Gesange ihr Verdammungsurteil verkündete. Im selben Augenblicke erhob sich ein Höllenlärm, man schlug auf die Belagerungsmaschinen, und als nun die erschreckten Teufel, Drachen und all das Gewürm aus den Höhlen hervorkroch, stürzte sich auf sie eine begeisterte Schar von Engeln in voller Rüstung, darunter zwei zu Rosse. Nach kurzem Ringen zerstoben die Teufel wie Spreu vor dem Winde. Die Schlangen und Drachen aber lagen erschlagen auf dem Boden. Dies sollte die Befreiung der Sienesen von der Herrschaft der bösen Geister und aus der Gewalt des Satans versinnbildlichen. Die Aufhebung des Interdiktes führte wiederum zur Versöhnung mit Gott und der Herrschaft der Kirche.

Doch der Heiligkeit Sansedonis und seinem uneigennützigen Patriotismus gebührte noch eine besondere Ehrung. Deshalb erscheint der Papst ein zweites Mal auf der Tribüne, heißt ihn von Land zu

Land ziehen, um die Völker durch seine Beredsamkeit zu einem Kreuzzuge gegen die Ungläubigen anzufeuern und das heilige Land ihren Klauen zu entreißen. Nun wechselt die Szene und Ambrogio vollzieht die päpstlichen Aufträge. Wie er aber durch wildes, unwirtliches Land kommt, begegnet ihm ein Einsiedler, mit dem er bekannt wird. Dieser sucht in ihm Hochmut und Ehrgeiz zu wecken und will ihn überreden, nach hohen kirchlichen Würden zu streben, um ihn so vom Pfade der Selbstverleugnung und Demut abzubringen. Der Einsiedler ist niemand anderer als Satan, der Verführer. Doch der tugendstarke Sienese unterliegt nicht den Versuchungen. Unzufrieden entweicht der Teufel, an seiner Stelle erscheint ein Engel und kündigt in schönem Gesang den Schluß der Vorstellung an.

Die weitere Entwicklung der dramatischen Aufführungen beeinflußte die ursprünglich lyrischen, später dramatischen Laudes, fromme Gesänge, die nach 1260 umbrischen Flagellanten ihre Entstehung verdankten, doch blieb der ganze Apparat dieser »heiligen Vorstellungen« bis ins XVI. Jahrhundert wenig verändert, nur die Kunst der Regie entwickelte sich immer mehr und erhob sich in Verbindung mit der Dekoration zu wahrhaft künstlerischer Vollendung. Insbesondere den Florentiner Dekorateuren ging im XIV. und XV. Jahrhundert ein bedeutender Ruf voraus, so daß die Städte bei festlichen Veranstaltungen sich förmlich um sie rissen.

Die Erhebung eines Sienesen zu hohen kirchlichen Würden oder der Durchzug des Kaisers boten immer Anlaß zu außergewöhnlichen Festlichkeiten, ohne daß deshalb die alljährlich gewohnten Feste unterblieben wären. Als der Kardinal Piccolomini unter dem Namen Pius III. im Jahre 1503 den päpstlichen Stuhl bestieg, war ganz Siena des Jubels voll. Wiederum erhob sich auf dem Campo eine Tribüne, wiederum begann die Festvorstellung damit, daß ein weißes Taubenpaar dem noch nicht ganz erschlossenen Blütenkelche einer Blume entschwebte, und ein Engel den Beginn ankündigte. In der Mitte der Tribüne thronte, wie auf den Gemälden der Sieneser Schule, die Madonna, umringt von einem Engelschor und den sienesischen Heiligen, dem hl. Bernardino und der hl. Katharina. Vor der Mutter Gottes kniete ein Priester, den neuen Papst vorstellend, und rief singend, umgeben vom ganzen päpst-

lichen Hofstaate, die Madonna an, sie möge ihm Kraft zur Leitung der Kirche verleihen. La virgine antwortete ebenfalls singend, worauf dann die Chöre der Engel und Heiligen einfielen. Damit schloß die Einleitung, worauf die eigentliche Handlung, die Krönung des Papstes, begann, die mit der größten Prachtentfaltung gefeiert wurde.

Dritter Abschnitt

Donna Angelicata-Madonnenkult

I.

Hundert Jahre früher, als die italienischen Städte sich von den Fesseln des Feudalismus loszumachen begannen, hatte Frankreich schon seine freien Gemeinden unter dem Schutze königlicher Privilegien. Gegen die übermächtigen Vasallen warb der König bei den mächtig aufstrebenden Städten Bundesgenossen. Zivilisation und Freiheit gewannen dabei. Tatsächlich hatten die großen französischen Kommunen bereits in der zweiten Hälfte des XI. Jahrhunderts ihre Volksversammlungen, ihre aus freier Wahl hervorgegangenen Behörden, ihren »Beffroi«, dessen Glocke den Beginn einer neuen Zeit mit neuen Ideen und neuen sozialen Einrichtungen ankündigte.

Nordfrankreich war unter der zwar strengen, aber gerechten Hand Karls des Großen zu einem starken staatlichen Organismus herangewachsen und ist damit sozusagen auf den Trümmern des kosmopolitischen Kaisertums zum Schöpfer des Begriffes der Vaterlandsliebe, der Nationalidee geworden. Ihren prägnantesten Ausdruck fand diese Idee in dem Helden Roland, der in den Gebirgspässen von Roncevaux für die »terre libre de France« sein Leben gelassen hatte. Die Macht dieser Idee war so groß, daß Roland nicht nur zum Nationalhelden Frankreichs wurde, sondern zum Helden ganz Westeuropas und überhaupt aller Völker, welche die mittelalterlichen Bande zu sprengen suchten. Ihn besangen die Deutschen, ihn besang auch England, sein Name hallte wider in

den Felsengebirgen Spaniens und in den Apenninen Italiens. Das Rolandslied rief so viele Nachahmungen hervor, so viele Heldengedichte, daß nicht einmal Virgil einen größeren Einfluß auf die Weltliteratur ausgeübt hat als jenes Epos. Es war das erste Gedicht, welches eine erschöpfende Darstellung alles dessen enthielt, was das französische Rittertum jemals Schönes hervorzubringen vermochte.

Hand in Hand mit der Blüte des Rittertums ging die Verherrlichung der Frau, der Hüterin des häuslichen Herdes und nationaler Denkart. Das Rittertum trat für die Freiheit und Würde des Weibes ein, erhob dasselbe nicht bloß zum Range der römischen Matrone, sondern umwob es noch überdies mit einem Zauber der Poesie, von dem die antike Welt keine Ahnung hatte.

Nachdem diese Verehrung der Frau in Südfrankreich ihren Höhepunkt erreicht hatte, sank sie allmählich zu einer mehr künstlichen Anbetung herab, was selbstverständlich nicht ohne Einfluß auf das benachbarte Italien blieb.

Im XIII. Jahrhundert überschwemmten ganze Scharen französischer Troubadours Ligurien, die Lombardei und Toscana. Montferrat und der Hof der Este wurden zum Mittelpunkte provençalischer Poesie. Der Markgraf Bonifaz II. von Montferrat, die Markgrafen Malespina, Azzo VI. und Azzo VII. umgaben sich mit einem ganzen Kranze fremder Sänger. Arles und die Grafschaft Forcalquier waren kaiserliche Lehen und standen als solche in fortwährender Verbindung mit dem Kaisertum. Als sich daher Friedrich II. im Jahre 1238 in Turin aufhielt, fanden sich viele provençalische Herren ein, um ihn zu begrüßen, unter anderen besuchte ihn auch die junge Witwe des Grafen Andreas von Vienne.

. . . la bella Beatrix
de Vianes ab la fresca color.

Überhaupt drang am Hofe Friedrichs II. die provençalische Poesie ein »come acqua nella spugna«, wie Wasser in den Schwamm, sagt ein italienischer Autor.

Constanza d'Aragona, die Gemahlin Friedrichs, war die Tochter eines der größten Gönner der Troubadours, Alfons II., und als ihr Bruder sie im Jahre 1209 nach Palermo begleitete, zog mit ihm

eine »grande compagna de rizos hombres y cavalleros aragones y catalanes y del condado de la Provenca«.

Auch die Kaufleute von Siena, Pisa, Lucca und Florenz nahmen auf ihren häufigen Geschäftsreisen nach der Provence viel von den Sitten des poetischen Volkes an und schrieben auf ihre Rechnungen Sirventes und Pastorelle ab.

Es kam so weit, daß neben den französischen Troubadours, die Italien regelmäßig besuchten, geborene Italiener Chansons in provençalischer Sprache dichteten. So brachte Genua, die nächste Nachbarin der Provence, mehrere Troubadours hervor, unter anderen Bonifazio, Calvo, Lanfranc Cigala, Simon Doria und Perceval Doria, in Venedig schrieb Bartolomeo Zorgi in der Mundart der Provence, in Mantua Sordel, in Ferrara Ferrari; ebenso verfaßte Friedrich III., König von Sizilien, Lieder in dieser Mundart. Der berühmteste unter ihnen war Paul Lanfranc aus Pistoja. Auch zwei Podesten von Siena, Ponçus Amati (i. J. 1221) und Arrigo Testa (i. J. 1229), waren bekannte Troubadours.

Überhaupt stand die ganze italienische Poesie des XIII. Jahrhunderts unter dem Einflusse der Provence und ahmte diese in Form und Inhalt nach. — Es liegt auf der Hand, daß die italienische Lyrik zunächst darunter leiden mußte, umsomehr, als dieser Einfluß sich gerade zu einer Zeit am stärksten äußerte, wo die Poesie der Troubadours bereits dem Verfalle entgegenging und die lyrische Form allmählich einen didaktischen Charakter angenommen hatte. Gleichwohl gibt es kaum eine Literatur, die sich bei ihrem Niedergange durch eine erschreckendere Gedankenlosigkeit ausgezeichnet hätte als gerade die provençalische. Wenn man dieses gereimte Wortgeklingel liest, hält es oft schwer, zu glauben, daß Männer wie Friedrich II. daran Geschmack finden konnten. Die Sache läßt sich nur so erklären, daß die Mehrzahl dieser poetischen Ergüsse bestimmt war, in Musik gesetzt zu werden, wobei das eigentliche Gedicht eine ganz untergeordnete Bedeutung hatte.

Im übrigen ist die streng lyrische bezw. lyrisch didaktische Poesie genau von den Gesängen politischen Inhalts — sirventes genannt — zu unterscheiden. Letztere wurden im Munde der fahrenden Sänger, die im ganzen Lande umherzogen, zum Echo der öffentlichen Meinung. In einer Zeit, wo man noch keine Zeitungen kannte, gaben sie, entweder in die panegyrische Form gekleidet

oder als beißende Satire, ein vortreffliches Agitationsmittel ab. Den damaligen Fürsten, namentlich Friedrich II., war dies genau bekannt, und deshalb erfreuten sich auch die Troubadours ihrer besonderen Gunst. Einer von ihnen — Goberto il monaco di Poncibot mit Namen — machte hieraus kein Hehl und redete Friedrich in einem seiner Gedichte direkt mit den Worten an: »Dein Ruhm, o Kaiser! wächst von Tag zu Tag, denn die Troubadours preisen deine Verdienste.« Wieder ein anderer sucht die Gunst einer schönen Marquise in folgender für Friedrich schmeichelhafter Weise zu gewinnen; »Wüßte der Kaiser«, also läßt er sich vernehmen, »wie kalt du mich behandelst, so würde dieser große Herrscher in seinem Edelmut dich bitten, mir dein Herz zu schenken.«

Sehen wir jedoch von dieser Art Lyrik und dem rein höfischen Wesen, welches die ganze spätere provençalische Literatur beherrschte, ab, so finden wir namentlich in der zweiten Hälfte des XII. und zu Beginn des XIII. Jahrhunderts doch auch wieder große zivilisatorische Gedanken vertreten, Gedanken, welche unzweifelhaft die ganze italienische Kultur günstig beeinflußten und auch heute noch sittlich veredelnd auf die Menschheit wirken. Das Preisen idealer Liebe, das Entflammen des menschlichen Herzens zu höchster Begeisterung erzeugte eine solche Glut der Gefühle, daß die ganze Menschheit sich an diesem Feuer erwärmen konnte.

Diese Wiedergeburt und Veredelung des menschlichen Herzens ging dem Wiedererwachen der Wissenschaften und Künste voraus und hatte nichts gemein mit der Überlieferung des klassischen Altertums, sie war ein Produkt des Christentums und vorzüglich der französischen mittelalterlichen Gesellschaft.

Während aber der Ausdruck dieser Empfindungen in Frankreich einen weltlich-ritterlichen Charakter bewahrte, erschien er in Italien durch Aufnahme der damals herrschenden religiösen und philosophischen Ansichten mehr durchgeistigt. Erst auf italienischem Boden erhält der aus Frankreich herübergebrachte Edelstein durch Träumer und Dichter, wie Jacopone, der heilige Franciscus und Dante, seine richtige Fassung, indem sie ihn im Lichtscheine der Religion und Philosophie erstrahlen lassen.

In der Gedankenwelt, in der sich diese erhabenen Geister bewegen, verschwindet das Ideal des irdischen Weibes mit all seiner Liebe,

Güte und Barmherzigkeit, um dem himmlischen Platz zu machen, das sich Gott selber nähern darf, die Leiden der Menschheit zu lindern.

Das also idealisierte Weib, die so idealisierte Liebe wird dann zur Haupttriebfeder, um die Herzen zu veredeln, die rauhen Sitten zu mildern und den rohen Sinn der mittelalterlichen Gesellschaft allgemein menschlichen Regungen näher zu bringen.

Über das Wesen dieser Liebesideale zur Zeit als Italien sie von Frankreich übernahm, gibt uns Franz da Barberino, ein florentinischer Dichter, der in den Jahren 1309 bis 1313 in Frankreich lebte, höchst wertvolle und authentische Aufschlüsse. Seine Hauptwerke sind die Documenti d'amore, in Versen geschrieben, und eine Abhandlung in Prosa: Le reggimento e costumi di donna. Darin erhebt er sich wohl nicht zur Höhe der Anschauungen eines Petrarca oder Dante, zeigt sich aber als ein genauer Kenner der provençalischen Literatur, die er so eifrig studierte, daß er unfreiwillig zu ihrem Nachnahmer geworden ist und sich namentlich ihre didaktischen Formen angeeignet hat.

Somit wäre die Liebe nach den Vorstellungen der früheren Troubadours jenes dunkle, geheimnisvolle Gefühl, welches alle unsere Gedanken gefangen nimmt, unser Leben ausfüllt und unser ganzes Sinnen und Trachten auf einen einzigen Gegenstand hinlenkt. Dieses Gefühl verleiht der Seele Adel und erhöht ihre Würde, potenziert ihren Wert. Die Liebe ist die Wurzel alles Guten. Um sich dem geliebten Wesen nähern zu dürfen, seine Gunst zu erringen und sich seiner würdig zu erweisen, spornt der Mann alle seine Kräfte an, deren er nur irgendwie fähig ist. Je tiefer seine Leidenschaft, je begehrenswerter das angebetete Ideal, dem er sein Leben weiht, umsomehr strebt er nach Vollkommenheit. Wer aufrichtig liebt, will alle überflügeln, will es allen zuvortun. Die Liebe ist demnach die Quelle aller Tugend. Liebe verwandelt Hochmut in Demut; die sich fürchten, werden Helden. Liebe schärft den Verstand und vermag selbst aus dem Toren einen Weisen zu machen. Ohne Liebe kann man kein tapferer Ritter sein.

Wie aber ist jene ursprüngliche Reinheit und Lauterkeit der Gefühle auch in der Folge zu bewahren? Denn nicht immer vertragen sich diese im weiteren Verlaufe mit den höchsten Geboten der Sittlichkeit. Oft führt Liebe zum Verrat und zerreißt die ge-

heiligtesten Bande ehelicher Treue, um zuletzt im sinnlichen Genusse unterzugehen.

Die Troubadours der ersten Zeit sind in dieser Hinsicht noch durchaus aufrichtig. Sie lassen Ideal Ideal sein und geben der Natur, was der Natur gebührt. — »Nei poeti provenzali troviamo una continua progressione di disideri, che in maniera più o meno gentile tende sempre al possedimento del corpo.«

»Im Garten unter wilden Rosen«, singt ein weiblicher Troubadour unbekannten Namens, »saß die Donna mit dem Freund, als leider die Wächterin rief, die Morgenröte gehe auf. O Gott! o Gott! ein so früher Morgen!«

»Gäbe doch der Himmel, daß die Nacht noch länger weile, daß die Stunde des Abschieds noch nicht schlage, daß die Duenna die Morgenröte nicht erblicke. O Gott! o mein Gott, diese frühe Morgenröte.« —

O dieus! o dieus! de l'alba tan tost ve . . .

Das ist noch ein Lied der irdischen Liebe. Aber in dem Maße, als die Gefühle zarter, verfeinerter werden, in dem Maße, als die Liebe sich zu einem philosophischen System ausbildet, wollen die Dichter auch konsequenter sein. Sie sagen daher, entweder ist die Liebe der Anfang, der Born alles Guten, und dann kann sie auch keine solchen Roheiten im Gefolge haben, die jedweder Moral und Religion Hohn sprechen — oder aber sie beruht auf falschen Grundsätzen, und dann ist sie ein unhaltbarer Begriff.

Damit erreicht aber auch die Poesie der Troubadours ihren Höhepunkt; denn sobald sie nur beginnt, sich ethische Fragen zu stellen, verliert sie den Boden unter den Füßen, büßt an Gehalt und Frische ein, fällt ab und klingt in leere Höflichkeitsphrasen aus. Die Liebe der späteren Troubadours ist eine Liebe mit Vorbehalt, mit enggrenztem Rahmen, eine geschlechtslose Liebe.

In Nachahmung der Provencalen wollten auch manche italienische Sänger den Begriff einer nicht mit dem Makel der Erbsünde behafteten Liebe in ihre Literatur einführen.

Sie lehrten demgemäß, nur im leidenschaftlichen Wollen des Guten, im Streben nach Tugend, gehoben durch höfisches Wesen und ritterlichen Sinn, bestände die Liebe.

Auch für Barberino ist die Liebe das kristallisierte »Gute«; niemand kann ihr dienen, der nicht tugendhaft ist, und was immer

der Ehre widerspricht, kann nicht aus Liebe hervorgehen. Wer behauptet, daß er seine Frau liebe, und von ihr etwas fordert, was mit ihren Pflichten im Widerstreit steht, der empfindet keine wahre Liebe für sie. Liebe, die niedrigen sündhaften Begierden dient, ist nach Barberino eine unerlaubte Liebe. »Ich verdamme sie«, sagt er, »und habe sie immer verdammt.«

Diese verbotene Liebe, »amor illicitus«, ist nichts weiter als ein Sinnenrausch. Ihr stellt Barberino in seinen »Documenti« die Merkmale und Erkennungszeichen der wahren Liebe gegenüber.

Auf Ansuchen der personifizierten Liebe beruft unser Dichter die auserwählten Diener und Dienerinnen Gottes in einem mächtigen Schlosse — nella sua maggior rocca — zu einem Kongreß, an dem er selbst teilnimmt. Dort verkündet die »Liebe« ihr Gesetz, das alle halten müssen, die ihr dienen wollen. Zwölf Frauen sitzen in der Versammlung, gleichsam die zwölf Tugenden der Liebe, und alle nehmen das Gesetz an. Sie heißen: Sanftmut, Gewandtheit, Standhaftigkeit, Verschwiegenheit, Geduld, Hoffnung, Klugheit, Ruhm, Gerechtigkeit, Unschuld, Dankbarkeit und — Ewigkeit.

Das Gesetz enthält Lebensregeln für jeden Beruf, für den Ritter, Mönch, Arzt, Juristen, Bankier, Kaufmann, Podestà und Condottiere; Lebensvorschriften unter dem Patronat der Liebe.

Das »Reggimento e costumi di donna« ist eine Abhandlung über Anstandsregeln der Frauen. Barberino ahmt darin seine provençalischen Vorbilder nach.

Neu und ganz im italienischen Geiste ist nur die Einführung der »Madonna«, einer allegorischen Figur, in deren Auftrag und auf deren Eingebung er das Buch schreibt.

Sie ist so rein, so überirdisch, daß sie selbst zum Himmel emporschwebt, um göttliche Ratschläge und Befehle zu empfangen. Sie ist die ältere Tochter jenes Königs, dem alle anderen Monarchen untertänig sind, sie ist der Glanz der Welt, der Spiegel der Sterblichen, die Mutter des Friedens, die Schwester der Liebe u. s. w. Der Himmel liebt sie, die Luft gehorcht ihr, die Sterne verehren sie, die Planeten sind von ehrfurchtsvoller Scheu ergriffen, Erde und Meer huldigen ihr.

Mit der Verherrlichung ihrer Tugenden, die ohne Zahl, unter endlosen Lobpreisungen legt er ihr, seiner Muse, das Buch zu Füßen. Die Madonna nimmt die Huldigung an und gibt ihm dafür einen

kostbaren Stein, entnommen der Krone, die ihr der Schöpfer selbst auf die Stirne gedrückt. Dank diesem Talisman wird ihm nichts verborgen bleiben, er wird alles erkennen, was er zu wissen wünscht, mit Ausnahme dessen, was allein der göttlichen Erkenntnis vorbehalten ist.

Fuorchè le sole che Dio si riserva,
Contra chu'forza ogni potenza manca.

Nach italienischen Schriftstellern soll diese allegorische Figur der Madonna die Personifikation der Intelligenz bedeuten.

Diese ganze provençalische Lyrik mit ihrem überschwänglichen Liebesbegriff, wie er uns auf italienischem Boden entgegentritt, leidet unter Gedankenblässe und hat etwas Krankhaftes an sich, was dem südlichen Temperament, dem gesunden Menschenverstand der Italiener, der von jeher einen Vorzug ihrer Rasse bildete, durchaus fremd war. Deshalb hat es auch die lyrische Poesie der italienischen Troubadours, die sich bloß in einer Nachäfferei der provençalischen gefiel, zu nichts anderem als zu rethorischen Phrasen gebracht. Man stelle sich nur einmal einen Friedrich II. vor, der einen orientalischen Harem hält und seine zweite Cemahlin von Eunuchen bewachen läßt, wie er bei Lautenklang unter Liebesseufzern zu einer unbekannten Königin seines Herzens emporschmachtet und geduldig auf die unerreichbare Gunst harrt. Die provençalische Lyrik dieser Art konnte daher in Italien — von der reinen Form abgesehen — nie recht Fuß fassen, lief doch alles auf Äußerlichkeiten hinaus. In diesen volltönenden Versen ist von einer Wahrheit der Gefühle von einer tieferen Leidenschaft keine Spur. In ihrem ganzen Wesen widersprach diese Richtung viel zu sehr dem italienischen Nationalcharaktar, der italienischen Eigenart, um jemals hier heimisch werden zu können, und mußte deshalb eine fremde bleiben. Daran ändert auch die Tatsache nichts, daß sich mit der Zeit eine ganze Schule sizilianisch-provençalischer Troubadours herausgebildet hat. Auch in ihrer ganzen Art vermißt man den wahren Ausdruck der italienischen Volksseele. Man sang und tanzte eben provençalisch: »Cantar, danzar alla provenzalesca«, wie Folgore da S. Gemincano sagt. — Das war aber auch alles.

Ähnlich wie dem französischen Liede erging es der nordischen Ritterschaft. Sie wollte nie so recht in Italien aufkommen. Mit dem allmählichen Untergange der longobardischen und fränkischen

Geschlechter verlor auch die Ritterschaft ihre Daseinsberechtigung und sank zur leeren Form herab, wie denn die von den Medici veranstalteten Turnierkämpfe auch nichts anderes waren als Unterhaltungsspiele der reich gewordenen Bürgerschaft.

Und dennoch hat Italien der provençalischen Kultur unendlich viel zu verdanken, da sie in mehr als einer Richtung anregend und befruchtend wirkte und gerade durch sie die schlummernde Poesie der Volksseele zu neuem Leben erwachte. In der Tat konnte es den großen Geistern Italiens auf die Dauer keine Befriedigung gewähren, sich bloß mit der Nachahmung der provençalischen Troubadours zu begnügen und deren verstimmte Leyer aufs neue erklingen zu lassen. So machte denn dank der schöpferischen Kraft dieser Genies die provençalische Poesie eine ähnliche Wandlung durch, wie etwa irgendein musikalisches Motiv oder ein Volkslied in der Seele eines Beethoven, Bach oder Wagner. Das einfache provençalische Motiv schwoll zu immer mächtigeren Tönen an, um zuletzt in die gewaltigen Akkorde eines heiligen Franciscus und eines Dante auszuklingen, deren Harmonien die ganze Welt bis ins innerste Mark erschütterten.

Auch Dante hat von der Liebe — der geistigen Liebe — dieselben Vorstellungen wie Barberino, aber er belebt die starre Theorie mit seinem Genius. Mit einem einzigen kühnen Griff versetzt er das verblaßte Ideal des irdischen Weibes in höhere Sphären, ins Fegefeuer, in den Himmel, in ungeahnte Welten, weit, weit von der Wirklichkeit entfernt.

Für die Italiener hatte der übertriebene Kult des irdischen Weibes etwas Unnatürliches, Krankhaftes an sich, sie gestalteten ihn daher in ihrer Weise um, umgaben ihn mit der Kraft des Glaubens, flößten ihm mehr innere Wahrheit ein und machten daraus die Verehrung eines Wesens, das nur noch mit einem schwachen Faden an dieser Erde hängt. Für d i e s e n Begriff ist Beatrice vorbildlich geworden.

II.

Bevor jedoch Dante kam und in seiner Beatrice eine Gestalt schuf, die wie in einem Kristallisationspunkte alle die Vorzüge des überirdischen weiblichen Ideales in sich vereint, hatte eine ganze Reihe untergeordneter Dichter jene transcendental italienische Gefühlsphilosophie bereits vorbereitet.

In der zweiten Hälfte des XIII. Jahrhunderts beginnt die italienische Dichtkunst, insbesondere die toscanische und bolognesische, die Gedankenlosigkeit der sizilianisch-provençalischen Manier allmählich abzuschütteln und der nationalen Eigenart mehr gerecht zu werden. Nicht wenig trug zu diesem Umschwunge das wiedererwachte Studium des klassischen Altertums bei, namentlich auch das neu belebte Studium der Philosophie, wie man sie ganz im Geiste Platos zu Bologna lehrte. Das ewige Herableiern ein und derselben provençalischen Melodie, noch dazu in derelben Tonart, konnte dem besseren Geschmack und dem tieferen Verständnis, die mit der höheren Bildung Hand in Hand gingen, auf die Dauer nicht mehr genügen.

Man suchte nach neuen Idealen. Und da beginnt jenes Zeitalter des neuen Stils, des »dolce stil nouvo«, der besonders Dante so teuer war.

Schüchterne Versuche in dieser Beziehung machte zuerst Guittone d'Arezzo († 1294). Er schrieb Sonette nach Art der Provençalen und war anfänglich in seiner Lebensauffassung und in seinen Liedern noch ganz von den Anschauungen der Troubadours befangen. Nachdem aber Guittone mit Aristoteles und Seneca bekannt geworden war, sich verheiratet hatte und ernsteren Gedanken Raum gab, kam ihm die Öde seiner bisherigen Dichtkunst in ihrer ganzen Trostlosigkeit zum Bewußtsein, und er änderte seine Ideale. — Eine ähnliche gewaltsame Wandlung haben viele berühmte Männer des Mittelalters in ihrem Leben durchgemacht. Sie gerieten von einem Extrem ins andere und brachen mit ihrer ganzen Vergangenheit etwa so, wie man einen dürren Stab in zwei Hälften knickt: ausgelassene Ritter verwandelten sich in bußfertige Mönche, unbekümmert um die Pflichten und Rücksichten, die sie der eigenen Familie schuldeten. So begann auch Guittone zu fasten, sich zu geißeln und trat zuletzt in den Orden der Cavalieri di St. Maria ein.

Die Schriftstellerei gab er indes nicht auf. Er schrieb wohl anders, und seine Gedichte mochten vielleicht — wie Ubertino d'Arezzo treffend bemerkt — Gott wohlgefällig sein, die Welt aber mußten sie langweilen.

Leggera a Dio, ed al mondo nojosa.

Er gibt sich darin als Philosoph und Moralist. Sein Ideal aber sucht er höher, im Himmel. Deshalb ist auch seine Madonna

nicht mehr in irgendeiner feudalen Ritterburg zu finden, sondern entweder in der Kirche oder hoch oben in den Wolken thronend, ganz dem menschlichen Auge entrückt. — Genau so ergeht es auch der Liebe, die er besingen wollte. Auch sie hat sich ganz von der Erde losgerissen. Im allgemeinen hatte Guittone keine poetische Ader. Nur zweimal erhob sich seine Muse zu höherem Schwunge und wahrer Begeisterung: das eine Mal in seinem berühmten Gedichte nach der Schlacht bei Montaperti und dann in einer Canzone an seine Mitbürger in Arezzo. Beide Gedichte verdanken ihre Entstehung dem tiefen Schmerze des Dichters über die unseligen Zustände in seiner Vaterstadt.

Und dennoch übte Guittone durch die Gründung einer neuen Schule trotz des unverkennbaren Mangels an poetischem Talent großen Einfluß aus, namentlich auf die jüngeren toscanischen Dichter. Dieser Einfluß ist aber lediglich darauf zurückzuführen, daß er die ausgetretenen Pfade des Provençalismus verließ, den Zeitgeist richtig erfaßte und dem nationalen Genius neue Bahnen wies.

Eine viel größere Bedeutung kommt schon Guido Guinicelli zu (geb. vor 1206, † 1276). Mit ihm vollzog sich erst der entscheidende Umschwung in der lyrischen Poesie und durch seine Lieder erfuhren die bisherigen Ideale des italienischen Herzens eine bedeutsame Umgestaltung. Bolognese von Geburt und ausgezeichneter Jurist — merkwürdigerweise waren damals auffallend viele Juristen zugleich hervorragende Dichter — kann er als der wahre Vater des »neuen Stils« gelten. Auch Dante nennt ihn einen Weisen.

. . . . . il padre
Mio e degli altri miei miglior, che mai
Rime d'amore usâr dolci e leggiadre.

Auch er besingt die Liebe und der Seele Adel, aber weit entfernt von der provençalischen Oberflächlichkeit, sucht er die Tiefe des Herzens und der menschlichen Seele zu ergründen. — In seiner Canzone: »Origine e natura d'amore e di nobilità« geht er von der Vorstellung aus, daß nur ein wahrhaft edles Gemüt wahrer Liebe fähig sein könne. Wie der Vogel im Walde unterm grünen Laubdach sein Nest baue, so suche auch die Liebe Schutz in einem edlen Herzen. Das erhabene Gefühl der Liebe ist mit dieser so unzertrennlich verbunden, wie die Sonne mit ihren Strahlen.

Al cor gentil ripara sempre amore
Come alla selva uccello in la verdura.

Wie das Wasser Feuer löscht, so erstickt alles Niedrige der Liebe Flammen. Der alte Satz, die Liebe entstehe durch beharrliches Anschauen des geliebten Gegenstandes und teile sich gewissermaßen durch den Blick der Seele mit, kommt in veredelter Form wieder zur Geltung. Die »Liebe« und die »Madonna« werden zu einer bloßen Abstraktion, zu einem Symbol; sie dienen zur Versinnbildlichung einer höheren Idee, die mit der Welt nur mehr lose in Verbindung steht. Die alte Ritterliebe der Provençalen mußte überirdischen Gefühlen weichen.

In einigen Canzonen Guinicellis weht bereits derselbe Geist, der einen Dante bis in die Himmelsregionen entführte. An den großen Florentiner reicht er fast heran, wenn er, wie in folgenden schönen Terzinen, von seiner Geliebten spricht:

> »So voller Anmut und lieblicher Reize wandelt sie einher, daß demütig wird, wen sie grüßt, und gläubig der verstockte Sünder. Nicht wagt es ein Unwürdiger, ihr zu nahen, so hell erstrahlt sie im Glanze ihrer Tugend. Und bei ihrem Anblick schwinden alle bösen Gedanken.«

Zur vollen Entfaltung bringt diese italienische »dottrina d'amore« der Florentiner Guido Cavalcanti († 1300), indem er gleichzeitig diesen Begriff der Liebe wissenschaftlich zu begründen sucht. Cavalcanti war eine der originellsten Gestalten seiner Zeit. Von Haus aus Aristokrat und Ghibelline, ein einsamer Sonderling, dabei Epikuräer und Skeptiker, bleibt er immer ernst und in tiefe Gedanken versunken, obgleich es ihm infolge seiner scholastischen Studien bisweilen an der nötigen Klarheit mangelt.

In seiner berühmten Canzone »Donna mi prega, perch'io voglio dire« stellte er gewissermaßen den Lehrbegriff der Liebe auf, wie die neuitalienische Schule sich ihn dachte. Irgendeine bekannte »Donna« fragt ihn, was denn die Liebe sei? Cavalcanti bleibt die Antwort nicht schuldig, aber sie fällt so streng wissenschaftlich aus, wird mit einem solchen Aufwand scholastischer Gelehrsamkeit erteilt und wimmelt zum Überfluß von »Unterabteilungen, Distinktionen, Definitionen und Syllogismen«, daß die Donna ungeheuer gescheit sein mußte, wenn sie das alles verstand. Er verliert sich

dabei in endlose Raisonnements, woher die Liebe stamme, was ihr Wesen sei, was ihre Kraft ausmache, und worin die Reize bestehen, um derentwillen wir sie eigentlich Liebe nennen.

Diese Canzone besitzt heute für uns nur mehr historischen Wert, mag aber als Beweis dienen, wie eingehend man sich damals mit der Theorie der Liebe befaßte und sie zur Höhe eines philosophischen Problems erhob, dessen richtige Lösung nach dem Urteil der Zeit eine der wichtigsten Aufgaben der Menschheit bildet. Selbstverständlich ist auch seine Geliebte ein Engel, der vom Himmel auf die Erde herabgestiegen, eine »angelica creatura«. Er erachtet sich für unwürdig, dieser Göttin (»dea«) ins Antlitz zu schauen. Täte er es dennoch, so müßte er auf der Stelle sterben.

Wo aber Cavalcanti aufhört, bloßer Theoretiker zu sein und sich den Eindrücken der Schönheit bewundernd hingibt, da ist er ein wahrer Dichter.

Ganz neue Seiten der Liebe berührt ein Zeitgenosse Dantes, Cina dei Sinibaldi (geb. zu Pistoja 1270, † 1336), ein Dichter von fast modernem Anstrich. Im gewährt es eine Art Wonne, sich an den Schmerzen, welche die Liebe bereitet, zu weiden, sie psychologisch zu zergliedern und eine völlige Analyse seiner eigenen Gefühle zu geben. Sein Lied ist im vollsten Sinne des Wortes eine »poesia del dolore«. Es muß unser Staunen erregen, hier am Ende des XIII. Jahrhunders bereits einen Dichter anzutreffen, der seiner geistigen Verwandtschaft nach ganz gut neben einem Shelley oder Leopardi stehen könnte. Indem er aber vielfach übertreibt und die verschiedenen Liebesaffekte ins Unendliche steigert, wird aus ihm zuletzt ein reiner Skeptiker, so in seinem bekannten, Dante gewidmeten Sonette. Darin erscheint ihm alles nur als Gegenstand des Haßes: Welt, Menschen und Schönheit, ja selbst die Liebe. Er verflucht den Tag, an dem er geboren:

O giorno di tristizia e pien di danno,

verwünscht sein eigenes Gefühl, verachtet die Poesie und erwartet die Erlösung aus seinen Leiden nur noch vom süßen Tod:

. . . . tu mi par dulce e piana.

Im übrigen gleicht er in der Auffassung der Liebe ganz seinen Vorgängern. Auch für ihn ist die Liebe ein dunkles mystisches Gefühl, die Geliebte ein überirdisches, engelgleiches Wesen:

Angel di Dio simiglia in ciascun atto
Questa giovanna bella . . .

Gott selbst hat die Geliebte vom Himmel herabgesandt:

Questa non è terrena creatura
Dio la mandò dal ciel, tanto è novella.

Bei ihrem Anblick ergeht es ihm wie den Engeln, die Gottes Antlitz schauen. In seiner Seele unterscheidet er nicht mehr zwischen einem himmlischen und irdischen Wesen. Die Geliebte gehört einer anderen Welt an. Ungewöhnlich ist auch ihre ganze Erscheinung, so gänzlich verschieden von menschlicher Schönheit, die sie bei weitem übertrifft. Fast möchte er zu ihr beten und seine Liebesseufzer geben keinem sinnlichen Gedanken Raum. Nichtsdestoweniger hat Cino die Traumgefilde seines poetischen Liebeslebens mehr als einmal verlassen, um sich aus den höheren Sphären, in denen er weilte, wieder auf die Erde hinabzuwagen. Er war nämlich — so unglaublich es auch klingen mag — in Wirklichkeit ein »maximus amator«, ein großer Courmacher, der mehr als einer den Kopf verdreht hat. Er schrieb Sonette an die Blonde und die Braune, an die Stolze und die Sanfte. In seinen Gedichten verewigt er die Merla und die Tenia, die Donna aus Pisa und die aus Bologna. Vor allen anderen aber verherrlicht er die »Selvaggia«, ein engelgleiches Wesen, das bei ihm ungefähr denselben Platz einnimmt wie bei Dante Beatrice.

Auch Cino war Jurist von Beruf und nahm in den Jahren 1321 bis 1326 als berühmter Professor den Lehrstuhl der Rechtswissenschaften in Siena ein. Sein Hauptwerk ist ein Kommentar zu den ersten neun Büchern des Codex Justinianus. Ghibelline aus Überzeugung, war er gegen die weltliche Herrschaft des Papstes und ein begeisterter Anhänger Kaiser Heinrich VI. Ähnlich wie Dante wollte auch er die Trennung der weltlichen von der geistlichen Gewalt. Inmitten dieser Dichter und engelgleichen Frauen ragen die Riesengestalten eines Dante und seiner Beatrice empor. Zwar geht auch Dante dieselben Wege wie seine Vorgänger, aber sein Geist nimmt den Flug himmelan, und durch die gewaltige Kraft seines Genies reißt er die ideale Gefühlswelt seiner Nation mit sich fort in bisher ungeahnte Höhen.

Beatrice ist, wie die Donna Angelicata der anderen Dichter, jenes

Ideal der geistigen Liebe, das zur Tugend und damit zu Gott hinführt. »Wann immer«, so sagt Dante, »Beatrice sich mir nahte, war ich schon durch den bloßen Gedanken der wunderbaren Art ihres Grußes so ergriffen, daß ich darüber meiner Feinde vergaß, und es entbrannte ein solches Feuer der Nächstenliebe in meinem Herzen, daß ich denen, so mich beleidigt hatten, manches verzieh. Wäre aber jemand an mich mit einer Bitte herangetreten, in Liebe und Demut hätte ich ihm alles gewährt.«

Überaus mächtig war der Eindruck, den Beatrice auf Dante machte, wenn er sie in der Kirche oder auf der Straße erblickte, und dennoch weckte sie bloß poetische Liebesträume in seiner Seele. Der Dichter begehrt nicht nach diesem Wesen, es kommt ihm nicht in den Sinn, sie besitzen zu wollen. Sie ist für ihn die Vergeistigung seines Liebesideals, die Königin der Tugend, die keinen bösen Gedanken aufkommen läßt. Fürchtet er, der Versuchung zu erliegen, so ruft er sich ihr Bild vor die Seele, und schon gewinnt er Kraft und Stärke zu allem Guten. Beatrice war ihm eine Führerin zum Himmel, zu Gott; an sie allein dachte er, wenn er durchs Reich der Toten wandelte. Liebe und ein edles Herz sind für ihn unzertrennbare Begriffe und für einander geschaffen, genau so wie die Vernunft für die Seele.

Sè comèl Saggio in suo dittato pone;
E cosè esser l'un senza l'altro osa,
Com' alma razional senza ragione.

»Ohne Fehl ist die Gestalt der Geliebten, rein und heilig wie die Madonna. Sie ist ein Engel, der vom Himmel kam, um bald dorthin zurückzukehren. Ihre Augen erglänzen wie Sterne. Mit himmlischen Reizen hat sie Gott umgeben, als er sie zur Erde sandte. Sie aber freut sich ihrer Schönheit und Jungfräulichkeit und beglückt andere mit diesen Gaben. Wenn sie aber lächelt, so spiegelt dieses Lächeln die Wonne ihrer Heimat wieder, die im Paradiese ist.«

Auch im Fegefeuer läßt Dante Beatrice im hehren Scheine der Heiligkeit erstrahlen; sie darf neben Maria, neben der Mutter Gottes Platz nehmen und das Antlitz dessen schauen, der gelobt und gepriesen wird in alle Ewigkeit.

Damit geht aber die Verehrung des Weibes auch schon in Reli-

gion über. Beatrice wird zu einem philosophisch-theologischen Glaubensbekenntnisse, und es wäre eine Sünde gewesen, wenn der Dichter sich von diesen Gefühlen reinster himmlischer Liebe losgerissen hätte, um sich vielleicht der irdischen Liebe, der sinnlichen Lust in die Arme zu werfen und eine Beatrice wegen einer Pergoletta aufzugeben!

Drei heilige Frauen, also wird Dante von Virgil belehrt, sind im himmlischen Reiche um dein Heil besorgt.

> . . . tre donne benedette
> Curan di te nella corte del cielo:

Die Mutter Gottes ist die eine dieser Frauen, die heilige Lucia — für die der Dichter besonders schwärmte — die andere und Beatrice die dritte. Höher kann man wohl kaum ein Weib stellen.

So kam es, daß die christliche Idee der überirdischen Liebe zu derselben Zeit und in dem Augenblicke auf dem Höhepunkte ihrer Entwicklung angelangt war, als bereits das Studium der Klassiker des Altertums, als der Humanismus an den Grundvesten der mittelalterlichen Anschauungen zu rütteln begann.

Schon Petrarca steigt von dieser Höhe herab und besingt das Weib, wie es liebt und lebt. Daß sein Verlangen nicht frei ist von irdischen Gefühlen, dessen ist er sich zwar wohl bewußt, und gerne möchte auch er in rein geistiger Liebe entbrennen, doch hält er sich einer solchen Abstraktion nicht für fähig und fühlt seine Sinne nicht soweit in seiner Gewalt.

Derartigen sinnlichen Regungen zu lauschen, entsprach aber keineswegs jener asketischen Auffassung der Liebe und galt als Verrat an dem Ideale. Auch Petrarca beklagt seine Leidenschaft und sucht sich zu rechtfertigen. Er läßt daher den hl. Augustinus, den Lehrer der wahren christlichen Liebe, auftreten und sich von ihm wegen seiner heftigen Neigung zu einem irdischen Wesen, das ihn seinem überirdischen Ideale zu entfremden droht, zur Rede stellen.

In Demut horcht er auf die Mahnungen des Heiligen, unterliegt aber zuletzt doch der Versuchung, da er sich nicht aus den Banden der Sinnlichkeit zu befreien vermag.

Dieses Ringen der idealen mit der irdischen Liebe bildet eigentlich den schönsten und charakteristischesten Zug in seinen lyrischen Gedichten (canzoniere). Besonders zu beachten ist, daß Petrarca

hier zum ersten Male dem psychologischen Moment in der Dichtkunst eine erhöhte Bedeutung zukommen läßt und damit eine Richtung anbahnt, die gerade in der neueren Literatur vorherrschend geworden ist und uns die menschliche Seele in ihren oft überaus schwierigen Kämpfen der widerstreitenden Gefühle schildert.

Diese Art von Poesie war dem ganzen Mittelalter fremd.

III.

Gleichzeitig mit dem Wiedererwachen des Gefühlslebens wächst auch die Mutter-Gottes-Verehrung, um im XII. und XIII. Jahrhundert ihre schönsten Blüten zu treiben.

Diese Verehrung läßt sich bis in die ersten Jahrhunderte christlicher Zeitrechnung verfolgen. Bereits die ältesten Kirchenväter, so Justinus († 202) und der heilige Cyrillus von Jerusalem († 386), erwähnen sie und begründen diese Verehrung damit, daß Eva die Menschheit ins Verderben gestürzt, Maria aber sie vor dem geistigen Tode gerettet und zu neuem Leben erweckt hat. Ihnen und anderen Kirchenschriftstellern ist Maria ein Weib ohne Sünde, das Vorbild aller Tugenden, die Mittlerin zwischen Gott und den Menschen, advocata nostra. Sie hilft den Menschen, daß sie sich von der Sünde loskaufen. Den Schwächen ihres Geschlechts ist Maria nicht unterworfen. Eines der größten Wunder der göttlichen Allmacht, ist sie ganz besonders ein Beweis von Gottes Gnade.

Stets hat sie allen denen ihren Schutz und Schirm gewährt, die in ihren Nöten zu ihr flüchteten, vor allem aber der bedrängten Unschuld.

Als der heilige Cyprian — der spätere Märtyrer — damals noch Heide, sich in die schöne Justina, welche bereits Christin war, verliebt hatte und vergebens um ihre Gunst anhielt, versuchte er sie mit Hilfe des Teufels zu verführen. Justina aber flehte zur Mutter Gottes und diese entriß sie den Krallen des bösen Feindes.

Es entstanden damals verschiedene Sekten. Die einen verwarfen die Verehrung Mariens, andere wieder schrieben ihr göttliche Eigenschaften zu, wie die Frauensekte der Kallyridianerinnen in Arabien, welche im IV. Jahrhundert auftauchte.

Am heftigsten trat in der ersten Hälfte des V. Jahrhunderts gegen den Glauben der Kirche und die Stellung, welche die Mutter Gottes

in derselben einnahm, Nestorius auf. Das berühmte dritte Konzil zn Ephesus, welches aus diesem Anlasse im Jahre 431 tagte, verwarf indes seine Irrlehre und verdammte sie.

Die Marienverehrung entsprach aber so sehr dem Bedürfnisse des menschlichen Herzens, gewährte so vielen Unglücklichen Trost und Erleichterung, daß alle gegen sie gerichteten Haeresien nur dazu beitrugen, diese Andacht noch inniger zu gestalten.

Christliche Poesie und Kunst benutzten mit Vorliebe Episoden und Legenden aus dem Leben Mariens. Namentlich trug zu diesem Kultus in der Kunst der Glaube bei, daß die Seele des Menschen nach dem Tode sich des besonderen Sehutzes der Gottesmutter erfreue. Deshalb wollte jedermann an seinem Grabmal ein Bild Mariens angebracht wissen, oder wenigstens in seiner Wohnung ein solches haben.

Unter Mariens Obhut fühlte man sich gefeit gegen alle Gefahren. So ließ Kaiser Heraklius sämtliche Schiffe seiner Flotte mit Muttergottesbildern versehen, und viele Menschen zogen das Hausgerät, auf dem sie selbst eine Marienfigur eingeschnitzt hatten, allen anderen vor; sie erblickten darin einen Talisman. Auch die Anachoreten Syriens und Ägyptens pflegten ihre Grotten mit Marienbildern zu schmücken.

Die Poesie hatte sich jedoch noch vor der bildenden Kunst des Marienkultus für ihre Zwecke bemächtigt. Stoffe, die erst viel später den Maler beschäftigten, bildeten schon in den ersten christlichen Jahrhunderten den Inhalt zahlreicher epischer Dichtungen und Hymnen.

Namentlich Mariä »Verkündigung« und »Heimsuchung« waren von allem Anfang an ein Gegenstand, den die Dichter mit besonderer Vorliebe behandelten. Der heilige Ambrosius preist Maria in vier Hymnen, ebenso stimmte der heilige Prudentius, der gegen 413 starb — vielleicht der größte Dichter des christlichen Altertums — ihren Lobgesang an. Ganz besonders aber verherrlichten sie die sogenannten syrischen Dichter, unter denen wohl Ephräm der bedeutendste war.

Szenen, welche den Bildern Duccios, Giottos und anderer italienischer Künstler zum Vorwurfe dienten, hatten die Dichter der ersten christlichen Jahrhunderte mit allen Einzelheiten in geradezu klassischen Schilderungen längst wiedergegeben. Mit besonderer Vor-

liebe wurden dargestellt Szenen aus dem Leben Joachims und Annas, Mariä Geburt, ihre Aufopferung im Tempel und Verlobung, dann die Geburt Christi, die Huldigung der Heiligen Drei Könige, die Flucht nach Ägypten, die Rast auf dieser Flucht unter einem Palmenbaume, umgeben von Ruinen und wilden Tieren, auch Maria am Totenbette Josefs. Sogar das bekannte Bild, welches Maria als Überwinderin Satans darstellt, wie sie der Schlange den Kopf zertritt und diese sich unter ihrer Ferse windet, ist eine Schöpfung von Prudentius und einem seiner poetischen Werke entnommen.

Noch im V. Jahrhundert nimmt der Marienkultus immer mehr an Ausdehnung und größerer Verbreitung in den Abendländern zu, so namentlich in Rom und den Städten, welche wie Venedig und Ravenna mit den Morgenländern unmittelbare Beziehungen unterhielten.

Auch das ritterliche Wesen, wie es im Mittelalter bestand, steht mit der Verehrung Marias im engsten Zusammenhange. Kirche und Ritterschaft wetteiferten miteinander, um dieser Verehrung den größten Glanz zu verleihen. Die Kirche führt bei ihren gottesdienstlichen Handlungen Hymnen zu Ehren der Allerseligsten Jungfrau ein, welche von den Gläubigen gleich nach dem »Magnificat« gesungen werden. Diese Hymnen haben die berühmtesten Kirchenväter zu Verfassern. Die Literatur des Mittelalters weist solche Hymnen allein an vierhundert auf, die sich alle erhalten haben. Dahin gehört unter anderen das wunderbare Lied: »Sei gegrüßt o Stern des Meeres«, welches aus dem X. Jahrhundert stammt. Um dieselbe Zeit wurde auch ein Tag in der Woche dem Andenken Mariens gewidmet.

Große und erhabene Geister der Kirche weihten voller Begeisterung ihre ganze poetische Kraft der Verherrrlichung der Gottesmutter. So im XI. Jahrhundert ein Mann wie Peter Damiani, zuerst Einsiedler und Wanderprediger, später Kardinal, der als Schriftsteller einen ungeheuren Einfluß ausübte und es als seine schönste Aufgabe betrachtete, mit seinem Talente den Ruhm Mariens zu verkünden.

Ferner brachte man aus den Kreuzzügen unter dem Namen der »Apogryphen« eine Sammlung von biblischen Legenden in poetischer Bearbeitung zurück, welche namentlich deshalb allgemein verbreitet waren, weil sie über Einzelheiten aus dem Leben Mariens berich-

teten, welche die Heilige Schrift nicht bot. Teils unter Zuhilfenahme dieser Legenden, teils mit Benutzung der Bibel gab man dann volkstümliche Lebensbeschreibungen Christi und Marias heraus, die sich bald allgemeiner Beliebtheit erfreuten. Nicht bloß in Italien, sondern auch in Frankreich und Deutschland werden dichterische Werke dieser Art immer zahlreicher. Dabei sind sie dem Bildungsgrade des Volkes, für das sie bestimmt sind, genau angepaßt. Meistens wird auch auf die Zeit, in der sie verfaßt sind, und die nationale Eigenart gebührende Rücksicht genommen. Ähnlich wie auf Bildern, deren Inhalt der Bibel entnommen ist, italienische oder französische Trachten neben gotischer Architektur vorkommen, erscheint auch in diesen Dichtungen Maria bald unter der Gestalt eines mittelalterlichen Burgfräuleins, bald unter dem Schleier einer bescheidenen, frommen Nonne.

Die Tradition der Bibel finden wir noch am ehesten in den Legenden der lateinisch-italienischen Literatur gewahrt, die unmittelbar aus den Quellen des Morgenlandes schöpfte.

Diese erreichen oft im Ausdrucke einen hohen Grad dichterischer Schönheit und zeichnen sich durch Adel des Gefühls aus; sie trugen ungemein viel dazu bei, das menschliche Herz zu veredeln und von den finsteren mittelalterlichen Anschauungen abzuwenden.

Diese Erzählungen, die im XIII. Jahrhundert entstanden, zählen nach Hunderten. Unstreitig behauptet unter ihnen, neben französischen Gedichten, die Legenda aurea des Dominicaners Jakob Voragine, Bischofs von Genua, verfaßt um das Jahr 1255, den ersten Platz. In unzähligen Abschriften gelangte dieses wunderbare Buch zur Verbreitung und selbst nach Erfindung der Buchdruckerkunst erschienen bloß in den Jahren 1470 bis 1500 gegen hundert lateinische Ausgaben, die Übersetzungen in alle bekannten Sprachen nicht mit eingerechnet. Es existiert wohl kaum ein Werk, welches so lange in der christlichen Welt mit mehr Entzücken und geistigem Genuß gelesen wurde, als diese Legendensammlung des Dominicanermönches. Man kann ohne Übertreibung behaupten, daß dieses Buch vom XIII. bis XVI. Jahrhundert, also durch volle dreihundert Jahre, von keinem anderen an Volkstümlichkeit erreicht worden ist. Diese Legenden, welche das Leben Mariens, namentlich ihre »Geburt«, »Verkündigung« und »Himmelfahrt« zum Gegenstande haben, sind so natürlich im poetischen Ausdrucke gehalten,

mit so viel Herz und Gemüt geschrieben, daß sie selbst in jenen harten Zeiten den Sinn des Lesers von vornherein gefangennahmen und überaus wohltätig auf die damaligen Sitten einwirken mußten.

Für die Maler aber wurde das Buch Voragines zu einer geradezu unerschöpflichen Fundgrube, aus der sie stets neue Anregungen empfingen, um diese sodann, von religiöser Begeisterung ergriffen, in überaus sinniger und zarter Weise in Bildern festzuhalten.

Dagegen bildete die Dichtkunst der Troubadours und besonders die der deutschen Minnesänger den Marienkultus in ganz eigenartiger Weise aus, in einer Form, die heute unsere religiösen Gefühle unbedingt verletzen müßte, damals aber als die größte Huldigung der Mutter Gottes angesehen wurde, deren das menschliche Herz überhaupt nur fähig war.

So betrachtet man das ganze XII. Jahrhundert hindurch sowohl in Frankreich wie in Deutschland Maria als ein Ritterfräulein, das im Kloster erzogen, das Ideal für eine Nonne abgeben konnte. Sie ist so schön, wie Eva war, als sie — ein Kunstwerk — aus der Hand des Schöpfers hervorging. Ihr goldenes Haar, mit Bändern durchwirkt, fällt in langen Flechten auf die Schultern herab. Die nicht allzuhohe Stirne, glatt und ohne Falten, verrät heiteren Sinn und Ruhe des Gemüts. Über dem blauen Auge wölben sich in sanften, regelmäßigen Bogenlinien ausdrucksvolle Brauen. Eine feine Adlernase und lilienweiße Wangen, angehaucht vom Duft der Rose, vervollständigen das schöne Bild.

Die Dichter verlegen dann ohne weiteres das ganze Verhältnis, wie es zwischen dem verliebten Ritter und der Dame seines Herzens besteht, in den Himmel und lassen Maria dort, noch dazu mit göttlichen Personen, Liebesgespräche führen in Ausdrücken, wie sie schöner nicht auf Erden erdacht werden können. Das Ganze hat mit der Religion nichts gemein und einen mehr heidnischen Beigeschmack. Sehen wir indes von den vielen Geschmacklosigkeiten ab, die sich infolge dieser rein weltlichen Anschauungen eingeschlichen haben und unser Gefühl beleidigen, so finden wir auch in diesen Dichtungen Stellen von großer Schönheit und anmutige Bilder, die das ganze Gemütsleben der Zeit nur günstig beeinflußen konnten.

So schildert William den ritterlichen Brautzug der Mutter Gottes mit dem ganzen Aufgebot von Pracht, wie sie im Mittelalter üblich

war, in so anschaulicher Weise, daß wir mit unseren leibhaftigen Augen die ganze Feier, wie sie sich im Himmel abspielt, zu sehen glauben. An der Spitze des Hochzeitszuges schreitet der heilige Johannes einher, ihm folgen andere Heilige als Brautführer. So richtet Foulguer de Lunel an die Madonna Liebesreime, als wäre sie seine Geliebte. Das Ganze ist aber in so gutem Glauben geschrieben, offenbart so viel wahre, innige Frömmigkeit, daß wir die Stimmung des Dichters recht wohl begreifen können, wenn wir uns im Geiste in jene Zeiten zurückversetzen.

Viel tiefer empfunden sind die sogenannten »Schmerzen Mariä«, Zwiegespräche unter dem Kreuze zwischen der Mutter Gottes und dem heiligen Johannes. Dieselben gewähren uns einen Einblick in die Seelenqualen der Mutter Christi, wie sie in den Vorstellungen der damaligen Zeit lebten, und führen eine edlere Sprache, weil sie die Mutterliebe schildern, Gefühle, deren in den Gedichten der Troubadours kaum Erwähnung geschieht.

Auch für die italienischen Sittenschriftsteller, wie Fra Giacomino da Verona oder Bonvesin da Riva, bildet die Marienverehrung ein wichtiges Kapitel. — Giacomino zeigt uns die Himmelskönigin, wie sie im Paradiese thront und mit Blumen jene Glücklichen bekränzt, die sich ihr nahen dürfen. Auch schenkt sie ihnen stolze Rosse und weiße Banner.

Im Gegensatze zu den Freuden des Paradieses malt uns der Dichter sodann in satirisch-komischer Weise die Höllenqualen aus. Beelzebub ist dort an der Arbeit, hält die Sünder am Bratspieß, richtet ihre Leiber mit Salz, Essig, Gift und Galle an und schmort sie am Feuer wie »Spanferkel«, um sie zuletzt Lucifer als Leckerbissen zu servieren.

Aber überall findet der Satan die Madonna, die sich ihm hindernd in den Weg stellt und die Sünder vor ihm zu schützen sucht. Zwischen ihr und dem Teufel tobt oft ein förmlicher Wortstreit um die Seele des Menschen. Der Teufel kennt seine Rechte und weiß genau, was ihm zusteht; dabei ist er ein Meister der Logik, so daß es Maria oft schwer fällt, den armen Sünder los zu bekommen.

Die mittelalterliche Sophistik hat es sogar fertig gebracht, ein Recht des Sünders auf den Schutz Marias auszuklügeln. Denn — so argumentieren jene Verteidiger der menschlichen Seele — Maria

verdankt die hohe Stellung, die sie im Himmel einnimmt, ausschließlich den Sündern. Ohne die bösen Menschen wäre Gott nicht auf die Erde herabgestiegen und Maria niemals die Mutter Christi geworden. Sie hat daher auch die Pflicht, den sittlich Gesunkenen zu helfen und sie wieder aufzurichten. Nur in einem Falle kann sie den Schutz versagen, dann nämlich, wenn es sich um Ungläubige handelt.

Wie mächtig aber die Fürsprache Mariens vor dem Throne des Allerhöchsten galt und wie unerreicht ihre Herzensgüte, darüber belehren uns unzählige Legenden des Mittelalters. Den geringsten Dienst, die geringste Ehre, die man ihr erweist, lohnt sie mit Vergebung der Sünden und ewiger Freude.

Sie beruhigt das aufgeregte Meer und glättet die Wogen, wenn sich der Schiffer in seiner Not zu ihr wendet. In Huld und Gnade neigt sie sich vom Bilde herab, beglückt und tröstet diejenigen, so zu ihr beten. Sie windet einen Kranz von Rosen aus den Ave Marias, die der zerknirschte Sünder vor ihr stammelt. Das eine Mal erscheint sie auf dem Throne sitzend mit dem Jesuskindlein im Schoße als Santa dei Genitrix oder Mater amabilis, dann wieder als Virgo purissima, Regina coeli, wie sie uns der heil. Johannes in der Apokalypse schildert, in wunderbarer Schönheit, strahlend im himmlischen Lichterglanz der goldenen Krone, aus der zwölf Sterne hervorleuchten, den Halbmond zu ihren Füßen.

Aus dieser Vermählung von Glaube und Liebe, aus dieser innigen Verbindung der Poesie mit der Religionsphilosophie entstanden jene herrlichen Werke in Literatur und Kunst, an denen das XIII. und XIV. Jahrhundert so überaus reich ist.

Seit dem XII. Jahrhundert trugen auch die sog. Mysterien »sacre representazioni« viel zur Marienverehrung bei. Die Nationalbibliothek in Paris besitzt allein in Handschriften über vierzig solcher Mysterien, die alle zu Ehren Marias verfaßt sind. Ebenso war Dante, der es so meisterhaft verstanden hat, dem gesamten Glaubensbekenntnisse und allen Idealen des Mittelalters den erschöpfendsten Ausdruck zu geben, ein großer Verehrer der Mutter Gottes und huldigte ihr in einem Gebete, das an Innigkeit niemand vor oder nach ihm jemals erreicht, geschweige denn übertroffen hat.

Dieses Gebet legt er dem heil. Bernhard von Clairvaux in den Mund, als er auf den Höhen des Paradieses vor dem Angesichte

derjenigen stand, die ihn auf seinen Pilgerfahrten durch unbekannte Länder mit ihrem Schutze begleitete, und zu der er jeden Morgen und jeden Abend betete.

> Bel fiore, ch'io sempre invoco
> e mane e sera . . . .

Endlich mögen noch als eine besondere Art der Verehrung Mariens die zahlreichen Kirchen Erwähnung finden, die von altersher ihrem Namen zu Ehren erbaut worden sind.

Eine der ersten und in ihrer Art wohl einzig und allein dastehend war der unter dem Namen »der goldene Tempel« bekannte Prachtbau, den Konstantin der Große in Antiochia errichten ließ. Bald nachher wurde die Riesenkirche zu Ephesus, in welcher die große Kirchensynode ihre Sitzungen abgehalten hat, der Mutter Gottes geweiht.

In Rom ließ Sixtus III. (432—440), gewissermaßen als Protest gegen die Haeresien des Nestorius, die berühmte Basilica des Liberius wiederherstellen und auf den Namen Marias umtaufen. Seitdem hieß sie S. Maria Maggiore. — Später wurde dieses Umtaufen in Rom allgemeine Sitte, und so entstanden daselbst im Mittelalter, wie die Überlieferung lehrt, nach und nach hundertfünfzig Marienkirchen, von denen sich noch achtzig bis auf den heutigen Tag erhalten haben.

In Pavia erhob sich im Jahre 691 eine Kirche zu Ehren der Allerseligsten Jungfrau, als deren Gründerin die Longobardenkönigin Rodelinde genannt wird. Die Zahl der Marienkirchen mehrte sich seit dem VIII. Jahrhundert. In Ravenna und auch im Norden, so zu Köln, Mainz und Chur werden Muttergotteshäuser gebaut, doch blieb es dem XI., XII. und XIII. Jahrhundert vorbehalten, überall und an allen Orten der christlichen Welt solche erstehen zu sehen. Heute zählt Italien gegen siebenhundert Kirchen, in denen das Volk vor wundertätigen Gnadenbildern der Mutter Gottes seine Andacht verrichtet. Auch die Mehrzahl der majestätischen gotischen Kathedralen in Frankreich, zu denen der Grundstein in den Jahren 1150 bis 1223 gelegt wurde, sind zum Andenken Mariens geweiht.[1]

---

[1] Dahin gehören namentlich die Kathedralkirchen von Senlis, Noyon, Paris, Laon, Chartres, Soissons, Rouen, Amiens, Reims, Coutances, Bayeux, Evreux und Sèes. — Nach Maria zählt der heil. Stephan die meisten ihm zu Ehren erbauten Kathedralen, und zwar sieben. L. Gonze. L'Art gotique.

In dem Maße, als die Marienverehrung in den Abendländern an Bedeutung gewann, beschäftigte sich auch die kirchliche Kunst eingehender mit ihr und suchte sie architektonisch zu verwerten, indem sie derselben äußerlich, entweder an den Mauern der Kirche oder an einer anderen Stelle, einen bevorzugten Platz anwies. So thronte ursprünglich bloß Christus auf den Mosaiken der Apsis, später aber nahm entweder Maria allein dessen Stelle ein, oder es wurden beide zugleich zum Mittelpunkte der künstlerischen Gruppierung erhoben. In den Morgenländern geschah dies bereits in den frühesten christlichen Zeiten, in Italien erst seit dem XII. und XIII. Jahrhundert.

Dieser ganze, weit und breit geübte Marienkultus sowie der Einfluß der italienischen Poesie des XIII. Jahrhunderts mußte übrigens ungemein viel dazu beitragen, die Lage des Weibes in der Gesellschaft zu verbessern und dasselbe aus der untergeordneten Stellung zu befreien, die ihm das Mittelalter zugewiesen hatte.

Wenn die Mutter Christi als weibliches Wesen zur vielgeliebten und Gott wohlgefälligsten Mittlerin zwischen dem Schöpfer und der Menschheit wurde, wenn dieses höhere Wesen das einzige war, welches in seinem Frauenherzen die Leiden und Drangsale des Menschen mitempfinden konnte und sie auch liebevoll zu lindern vermochte, wenn ferner Beatrice für würdig erachtet wurde, im Paradiese neben der Madonna zu sitzen, so mußten zuletzt diese Ehrungen des Weibes notwendigerweise dem ganzen weiblichen Geschlechte zugute kommen. Dies war auch tatsächlisch der Fall. Die Frau stieg in der allgemeinen Achtung, man erblickte in ihr ein Wesen, dem Gottes Gnade eher zugänglich war als dem Manne. Damit war auch die soziale Stellung des Weibes eine andere geworden. Sein Ansehen mußte sich heben, und es nahm von nun an die Stufe ein, auf welcher wir es im Zeitalter der Renaissance erblicken.

Je mehr aber die Würde der Frau wuchs und ihr Einfluß zunahm, um so milder wurden die Sitten, um so weicher gestimmt wurde das Menschenherz, jenes stolze Herz, welches merkwürdig hart und unzugänglich aus dem bösen Traume des Mitelalters zu neuem Leben erwachte. Auch der Mensch feierte die Wiedergeburt seiner Gefühle, übte voller Mitleid Nächstenliebe und legte den eisernen Panzer der Selbstsucht ab, mit dem er bisher umgürtet gewesen.

Vierter Abschnitt

Die Franciscaner

I.

Neben Umbrien gedieh der religiöse Mystizismus am üppigsten in Siena, und wenn Florenz die Wiege großer nüchterner Denker genannt werden kann, welche einschneidende Umwälzungen in der Philosophie, Literatur und Kunst herbeigeführt haben, so war Siena fast noch das ganze XIV. Jahrhundert hindurch in die poetischen Vorstellungen des Mittelalters wie in einen goldig schimmernden Nebel gehüllt, was wohl der Kunst, die Werke nie gesehener Zartheit und Freiheit hervorbrachte, sehr zustatten kam, andererseits aber die Entwicklung anderer Zweige geistiger Tätigkeit in hohem Grade hemmte.

Im geistigen und gesellschaftlichen Leben Sienas spielte das Mönchswesen eine große Rolle. Die Augustiner hatten Sitz und Stimme in der Bicherna, verwalteten die Finanzen der Republik und besaßen daher großen Einfluß in allen öffentlichen Angelegenheiten, während die Franciscaner und Dominicaner über die sittliche Wohlfahrt der Bevölkerung wachten.

Vom X. bis zum XIII. Jahrhundert gehörte das Gebiet von Siena zu jenen Gegenden Italiens, für welche Einsiedler und Ordensbrüder eine besondere Vorliebe hatten.

In der Nähe von Asciano, wenige Meilen von Siena entfernt, liegt auf einer Anhöhe das altertümliche Kloster Lecceto, eine der hervorragendsten Niederlassungen von Mönchen, die als Einsiedler lebten. Es hieß, dort hätten sich so viele Eremiten aufgehalten.

daß der Glanz ihrer Tugend die finsteren Wälder erhellte; es gab hier nämlich große Eichenwälder, welche einen kleinen See umschlossen, tiefe Schluchten und Grotten. Das war ein gelobtes Land mittelalterlicher Sagen- und Legendenbildung, nach mönchischen Begriffen ein wahres Paradies. Heute sind die Wälder verschwunden, der See ausgetrocknet, die Einsiedler vergessen, die Reste der seinerzeit ausgedehnten Klostergüter gehören dem geistlichen Seminar in Siena.

Von der Arbia bis Montepulciano ziehen sich wellenfömige, sonderbar geformte Hügel hin, die hie und da grün, mit Wein, Getreide oder Eichen bewachsen, größtenteils aus weißlich schimmerndem Lehm bestehen, in den Regengüsse viele schmale, tiefe Rinnen wie Narben eingegraben haben. Diese Hügelketten sind für jene Gegend so charakteristisch, daß von Duccio angefangen viele Maler der sienesischen Schule sie als Hintergrund zu ihren Gemälden benutzten. Auch jener entzückende Condottiere, den Martini auf einer Wand des großen Rathaussaales gemalt hat, reitet durch so eine Hügellandschaft.

Ebenso waren die zahllosen natürlichen Grotten wie geschaffen für Menschen, die vor der Welt sich flüchteten. Die Einsiedler liebten es jedoch — trotz ihres Namens, der das Gegenteil besagt — in Italien ebenso wie in Ägypten und Syrien, nahe beieinander zu wohnen, erbauten mit vereinten Kräften Kapellen oder richteten solche in größeren Höhlen ein. Auf diese Art gelangten sie allmählich zum klösterlichen Zusammenleben.

Auch das Kloster in Lecceto, das im XIII. Jahrhundert Selva di Lago genannt wurde, muß in dieser Weise entstanden sein. Die Augustiner, in deren Besitz es war, bildeten sich viel darauf ein, daß sich in ihrer stillen Klause, gemäß der Überlieferung, der hl. Augustinus aufgehalten habe, daß die hl. Monika, die hl. Dominika und viele andere dort zu Gaste gewesen und überdies eine selten große Zahl von Heiligen und Seligen aus ihrem Kloster hervorgegangen war; ein Loblied auf diesen Mönchsitz zählt ihrer gar vierunddreißig auf.

Dementsprechend geschahen viele Wunder an diesem Orte, den man »Ilicetum vetus sanctitatis illicium« nannte. Wie die Sage berichtet, hat man auf dem Kalvarienberge Steine ausgegraben, rot wie Rubine und rein wie Diamanten; dies seien zu Kristall ge-

wordene Blutstropfen Christi gewesen. Auch in Lecceto hätten sich ähnliche Kristalle vorgefunden, Tränen heiliger Eremiten. Die Wunder, die sich dort ereigneten, lockten solche Menschenmengen an, daß es den Mönchen schier zu arg wurde, denn sie konnten weder in Frieden leben noch ungestört beten. Im Jahre 1336 begab sich deshalb der Ordensprior mit seinen Mönchen in großer Prozession an den Ort, wo die Leiber der seligen Einsiedler begraben waren, und befahl den Toten bei dem Gehorsam, den sie gelobt, die Bitten des frommen Volkes in Zukunft nicht zu erhören und keine Wunder mehr zu wirken.

Dreimal war der heil. Franciscus in Siena, zum ersten Male im Jahre 1212.

»Eines Tages ging er mit dem Bruder Masseo, und als sie an die Stelle kamen, wo sich die Straßen nach Florenz, Siena und Arezzo kreuzen, fragte ihn sein Begleiter: »Vater, welchen Weg werden wir einschlagen?« Francesco entgegnete: »Jenen Weg, den Gott bestimmt.« »Und in welcher Weise werden wir Gottes Willen erfahren?« »Nach dem Zeichen, das er dir geben wird.«

Und da forderte der heil. Franciscus, immer reich an heiteren Einfällen, seinen Gefährten auf, sich im Kreise herumzudrehen, so wie es Kinder im Spiele zu tun pflegen, bis er müde werde.

Als Masseo endlich einhielt, war sein Gesicht Siena zugewendet.

»Wir werden also nach Siena gehen«, sagte Franciscus.«

In dieser naiven Weise erzählen die »Fioretti« Poverellos erste Reise nach Siena und führen sie auf diesen Zufall zurück.

In der Stadt Marias herrschten damals sehr unerfreuliche Zustände. Die Konsularverfassung war erschüttert, die Nobili strebten nach einer neuen Regierung, um größeren Einfluß zu gewinnen, der Parteihader war schärfer denn je, die Stadt hallte wider vom Waffengetöse und in den Straßen floß Blut.

Bruder Franciscus kam wie von Gott gesandt. Der Ruf eines heiligen Mannes, der Zwistigkeiten beizulegen, die Wunden der ganzen Gesellschaft zu heilen und Liebe auszusäen verstand, war ihm vorangegangen. Auf die Kunde, Poverello nahe der Stadt, ging ihm eine große Menschenmenge entgegen in der Hoffnung, Gott sende einen Friedensengel.

Voller Ehrfurcht, schreibt der Verfasser der »Fioretti«, trug die Bürgerschaft ihn und seinen Genossen auf den Armen in den Bischofs-

palast, gerade in dem Augenblicke, als der Kampf in einem anderen Stadtteile wütete und bereits zwei Menschen der Streitsucht zum Opfer gefallen waren.

Der heil. Franciscus begab sich sogleich zum Orte der Untat und hielt eine Ansprache an das Volk, so fromm und weihevoll, daß er die Kämpfenden beruhigte und versöhnte.

Als der Bischof dies vernahm, bat er den Frater in seine Wohnung, empfing ihn mit den größten Ehrenbezeugungen und lud ihn zum Nachtmahl ein.

Die Kunde von Poverellos Ankunft hatte sich indessen in der ganzen Stadt verbreitet und die Menschen drängten scharenweise zum Bischofssitz, um den Heiligen zu sehen. Als aber Franciscus auf die Straße kam, nahm ihn das Volk abermals auf die Schultern, um ihn, vor Freude jauchzend, wie einen Triumphator umherzutragen.

Während man aber voller Jubel dem Heiligen huldigte, begann der Kampf von neuem zu toben. Und wiederum begab sich Poverello ohne Zaudern dorthin, trat in die Mitte der Kämpfenden und stellte durch seine Beredsamkeit die Ruhe wieder her. Die Wirkung, die der Heilige erzielte, war aber so groß, daß die Menschen, noch mit frischem Blut bespritzt, beruhigt und voller Bewunderung ihm folgten.

Es scheint indes, daß Bruder Franciscus, da er nicht Gegenstand allgemeiner Aufmerksamkeit sein wollte, sich nur kurze Zeit in Siena aufhielt, aber lange genug, um den Ort für eine künftige Ordensniederlassung zu bestimmen. Nach einer frommen Legende verließ er eines frühen Morgens durch die Porta Ovile die Stadt, als er auf der Anhöhe di Ravacciano eine kleine Kapelle erblickte. Diese gefiel ihm, und so steckte er denn neben derselben seinen Reisestab in die Erde und bestimmte damit den Platz für den künftigen Bau. Der dürre Stab fing an zu grünen und wuchs zu einer herrlichen Eiche heran, die den Namen Albera di S. Francesco bekam und fast vierhundert Jahre lang das Ziel zahlreicher Pilgerfahrten und der Gegenstand besonderer Fürsorge seitens der Sienesen war[1]).

[1]) Dell albero di S. Francesco. Notizie racolte dal' prof. L. de Angelis Siena, 1827.

Da jeder Pilger einen Zweig oder wenigstens ein Blatt des denkwürdigen

An jeden Aufenthalt des heil. Francicus in Siena knüpft sich eine Reihe lokaler Legenden. Als er im Jahre 1216 zum zweiten Male nach Siena kam, begegneten ihm drei Mädchen, erkannten den berühmten Wanderprediger und begrüßten ihn scherzend: »Ben venga la signora Povertà!« Er fand seine Ordensbrüder schon auf dem Ravacciano vor und begann nunmehr die Organisierung der Tertiarinnen. Nachdem er hier seine Sendung vollendet glaubte, zog er weiter, wie ein Troubadour singend und Gott preisend: »cantando e laudando magnificamente Iddio.«

Zum letzten Male besuchte er Siena im Jahre 1226, um hier Linderung von einem Augenleiden zu finden, das ihn gegen das Ende seines Lebens quälte.

Auf Drängen des Bruders Elias, eines seiner liebsten Jünger, ließ er sich im Frühjahr nach Siena bringen, wo »erfahrenere Ärzte« waren als in Umbrien. Diese Meister der Menschenquälerei bearbeiteten ihn mit glühenden Eisen und brachten ihm in der Gegend der Ohren zwei Brandwunden bei, die ihn furchtbar schmerzten.

Als auch dieses radikale Mittel nicht half und Poverellos Zustand sich immer mehr verschlimmerte, schickten die Franciscaner nach Assisi und ließen den Bruder Elias nach Siena kommen. Dieser wollte, das Ende voraussehend, den Kranken nach seiner geliebten Vaterstadt Cortona bringen, um seinem Geburtsort durch den Tod des heiligen Mannes zu ewiger Berühmtheit zu verhelfen. Aber Poverello flehte, man möge ihn in Assisi sterben lassen. So geschah es auch.

Das neugegründete Kloster der Franciscaner gelangte nach des Meisters Tode zu immer größerem Einfluß auf die Bewohner Sienas. Augustiner und Dominicaner blieben auch fernerhin geachtet, aber das Herz der Bevölkerung besaßen die Minoriten.

Die Sienesen konnten es den Dominicanern nicht vergessen, daß

Baumes mitnehmen wollte, war dieser bald so arg zugerichtet, daß der Bischof einschreiten mußte. Im September des Jahres 1612 verdorrte endlich der Baum. Aus dem Stamm verfertigte man später Franciscus-Statuetten. Diese wurden nach Italien, Spanien, Portugal und auch nach Deutschland verschenkt. In Polen und Litauen erhielten die Franciscaner solche Figürchen, in Österreich Michael Wenzel Graf Weyssenwolff, der im Jahre 1626 Präses der Studenten deutscher Nation an der Universität Siena war.

sie dem heil. Francicus mit ihrem doktrinären Wesen nicht bloß viele trübe Stunden bereitet, sondern ihn auch noch auf dem Totenbette verfolgten. Schon lag er in den größten Schmerzen, da kam zu ihm »ein in der Schrift überaus bewanderter« Dominicaner, um ihn auszuforschen, wie er folgenden Abschnitt aus Ezechiel auffasse: Si non annuntiaveris impio, ut avertatur a via sua impia et vivat, ipse impius in iniquitate sua morietur, sanguinem autem ejus de manu tua requirem.

Der heil. Franciscus, bescheiden wie er war, suchte die Zudringlichkeit des Mönches abzuwehren, indem er sagte, er sei viel zu wenig gelehrt, um in den Geist des Propheten eindringen zu können. Als ihm jedoch der Dominicaner unablässig zusetzte, gab er ihm würdewoll zur Antwort, ein Diener Gottes solle durch sein Beispiel im Leben und mit sanften Worten die Ungläubigen zu bekehren suchen, wenn er aber durch sein Benehmen Ärgernis gebe und als sündhafter Mensch sterbe, dann lade er eine schwere Verantwortung auf sich und müsse vor Gott darüber Rechenschaft ablegen.

Die Lehren des heil. Franciscus übten einen ungeheuren Einfluß auf die Gemüter aus und unterstützten mächtig die italienischen Gemeinwesen in ihrem Bestreben, das mittelalterliche Joch abzuschütteln. In Siena und anderen Städten Toscanas hatten sich nämlich Oligarchien gebildet, bestehend aus einer Anzahl Familien, welche die frühere Gewalt der kaiserlichen Grafen an sich gerissen hatten; so erging über das Volk eine Tyrannis nach der anderen. Die strengen Zunftvorschriften, die Schwierigkeiten, den Aufenthaltsort zu wechseln, um so dem lokalen Despotismus zu entgehen, all das machte die soziale Lage der niederen und mittleren Bevölkerungsschichten überaus drückend.

Der sogenannte dritte Orden des heil. Franciscus, die weltliche Bruderschaft der Tertiarier, der Unzählige beitraten, trug sehr viel dazu bei, um sowohl die Tyrannei einzelner als auch ganzer Kasten zu mildern und schließlich ganz zu verhindern.

Diese Tertiarier, beseelt von Nächstenliebe und geeint durch ein gemeinsames geistiges Band, bildeten eine nicht zu unterschätzende Macht und stellten sich sowohl dem früheren, mehr hierarchischen System als auch jeder neueren Organisation einer oligarchischen Regierung wie eine Phalanx entgegen.

Zum ersten Male in der neueren Geschichte trat hier gegen das

aristokratische Prinzip des Lehenswesens eine rein demokratische einfache Organisation auf, die aber gerade deshalb sich ungemein verbreiten und die Grundfesten der feudalen Welt ins Wanken bringen konnte. So schrieb ein kaiserlich gesinnter Bischof an Friedrich II.: »Die Minoriten haben sich gegen uns erhoben, öffentlich brandmarken sie unser Leben nnd unsere Grundsätze, unsere Rechte treten sie mit Füßen und drohen uns zu vernichten. Um aber das Kaisertum zu untergraben und uns in der Hingebung an dasselbe zu beirren, haben sie eine neue Gesellschaft gebildet, der sowohl Männer wie auch Frauen angehören. Dieser Gesellschaft läuft alles zu, und kaum ist jemand zu finden, der sich nicht in ihre Listen als Mitglied eintragen ließe.«

Die Vereinigung der Tertiarier erweiterte das Vaterland der Armen; der ungerecht aus seiner Heimatgemeinde Verstoßene traf nicht mehr, wie früher, in anderen Städten völlige Gleichgültigkeit oder gar Feindseligkeit an, sondern er fand überall Brüder, die ihn liebevoll aufnahmen und ihm hilfreiche Hand boten. Der Geist nationaler Zusammengehörigkeit beginnt langsam in diesen Massen zu keimen. Bürger und Handwerker unterstützten einander. Dieser stille, unbeachtete Kampf gegen den Despotismus hebt den Mittelstand empor und emanzipiert gleichzeitig das Individuum. Das Bürgertum wird nun zum wichtigsten Kulturträger in Italien; es fördert die Kunst, baut Kirchen und öffentliche Prachtbauten, wie Rathäuser, Spitäler und Zunfthäuser. Es gießt das italienische Leben in neue Formen um.

Die Grundlage, auf welcher der heil. Franciscus seinen Orden aufbauen wollte, und die er seinen Mönchen als bestimmend für ihre Wirksamkeit mit auf den Weg gab, lautete: völlige Besitzlosigkeit, Verehrung der »Madonna Paupertà«. Bald aber erwies sich dieser Wunsch als unausführbar. Das riesenhafte Wachsen des Ordens schuf ebenso große Bedürfnisse wie bei jeder anderen großen Gemeinschaft; es erforderte Klöster und Kirchen, welche überdies den Geschmack einer Bevölkerung befriedigen mußten, die gewohnt war, die Religion mit Pracht und Glanz umwoben zu sehen. Schon der zweite Ordensgeneral, Elias von Assisi, führte großartige Bauten auf. Architektur, Malerei und Skulptur haben überhaupt keinen Grund, zu bedauern, daß die Bettelorden tatsächlich und in der Praxis den Eigentumsbegriff anerkannten und sich darin mit der

gesellschaftlichen Ordnung in Einklang setzten; denn infolge der großen Verbreitung der Franciscaner und überhaupt der Bettelmönche gab es fast kein Städtchen, wo man ihnen nicht eine Kirche erbaut hätte, den beiden Hauptorden zumindest. Heute noch trifft man in Italien auf Schritt und Tritt S. Francesco und S. Dominico an, trotzdem eine Menge dieser Gebäude verfallen oder zu weltlichen Zwecken oder Spitälern, Kasernen oder Magazinen umgestaltet wurde. Man staunt, daß die Bevölkerung imstande war, eine solche Anzahl von Klöstern zu errichten und zu erhalten.

Die früheren Orden hatten die Einsamkeit aufgesucht und ihre Niederlassungen auf Anhöhen oder in Wäldern so angelegt, daß sie ein beschauliches Leben führen und auch gegen Angriffe sich verteidigen konnten. Die Bettelmönche hingegen waren die ersten, welche unters Volk gingen und grundsätzlich die Städte zu ihren Wohnsitzen wählten. Sie teilten so Freud und Leid der Bevölkerung, Hungersnot, Pest, Krieg und Belagerung. Sie waren die ersten, die in der populären Sprache predigten; auch schrieben sie italienische Kirchenlieder. Ja, sie gingen fast in dem Volke auf. Nicht unerwähnt darf bleiben, daß die früheren Titel, wie Abt und Prior, welche noch aus der Benedictinerzeit herrührten, verschwanden, und an ihre Stelle eine schlichte religiöse Republik trat mit einer Art von Parlament in Assisi.

Aber nicht bloß die Baukunst wurde durch die Franciscaner mächtig gefördert, auch die Malerei hat ihnen unendlich viel zu verdanken. Die bildliche, überaus anschauliche Art, wie sie die Ereignisse der Heil. Schrift behandelten, regte die Phantasie an und weckte den Sinn für plastische Darstellungen. Gerade die Gedichte des heil. Franciscus und seiner Nachfolger zeichnen sich durch eine besonders bilderreiche Sprache aus. Vom Heiligen selbst wird erzählt, daß es bei seinen Predigten ungeheuer lebhaft zuging. Bald weinte er, bald lachte er, oder er gefiel sich in der Rolle der Person, die er gerade seinen Zuhörern schildern wollte, und ahmte sie täuschend nach. Ebenso oft gestikulierte er mit den Händen, stampfte mit den Füßen oder tanzte auf der Kanzel herum. Sprach er gar von Bethlehem, so klagte er »wie ein Lämmlein«. Die Kanzelredner des Ordens trachteten vor allem danach, sich dem Volke verständlich zu machen. Dieses klar vorgeschriebene Ziel verfolgten

die Jünger von Assisi sowohl in ihren Gedichten als auch bei ihren sonstigen Bestrebungen.

Mit lauter Stimme verkündete der heil. Franciscus immer wieder von neuem den schönen Gnadensatz, daß Gott Erbarmen suche und keine Opfer. Deshalb flogen ihm alle Herzen zu und gerade darin liegt das Geheimnis seines Erfolges. Niemand verstand es so wie er, die Einbildungskraft im Volke zu wecken. Mit dieser rechnete er in Wort und Schrift. An Stelle einer vergötterten Prinzessin, wie sie die Troubadours besangen, tritt bei ihm die reine jungfräuliche Gestalt Marias. Auch führten seine Schüler das heute in der ganzen Christenheit übliche Ave Maria-Läuten ein. Auch dieser poetische Gebrauch mag auf die galante Sitte der Provençalen zurückzuführen sein, welche darin bestand, daß die Ritter an heiteren Abenden der Dame ihres Herzens ein Ständchen brachten. Bruder Bonaventura erließ bereits im Jahre 1269 auf dem Franciscaner-Konvent zu Assisi eine Verordnung, daß in sämtlichen Franciscanerkirchen zum englischen Gruße geläutet werde.

Ave Maria! So lautet jene Huldigung der Liebe, womit die Jünger des heil. Franciscus Maria, das Ideal der weiblichen Tugenden, die schönste Blüte des poetischen Geistes jener Zeiten begrüßen.

Ave Maria wird zum Talisman der christlichen Welt. Ave Maria läuten die Glocken und ihr Zauberklang verheißt Glück und ewigen Frieden.

Wie die Sage geht, trat ein Ritter nach einem Leben, überreich an Abenteuern und vielleicht auch Verbrechen, ins Kloster, um Buße zu tun. Müde und matt ist sein armer Kopf und ganz gebrochen der Greis, der außer dem Ave Maria kein Gebet mehr erlernen kann. So wiederholt er denn ewig den Gruß Marias und mit ihm auf den Lippen — stirbt er. Aber aus seinem Grabe sproßt eine Wunderblume empor, und jedes Blatt zeigt in goldenen Buchstaben die Worte: Ave Maria. Und als die Mönche nach den Wurzeln jener Blume suchen und das Grab des Ritters öffnen, sehen sie mit frommem Staunen, daß die Wurzeln der Pflanze das Herz des Toten umschlungen halten.

So berichtet Fra Bonvesin da Riva aus Mailand.

Im Wesen des heil. Franciscus erkennt man viele Züge, die an das französische Rittertum erinnern; er selbst sprach wiederholt von seinen ersten Genossen als den Paladinen »der goldenen Tafelrunde«.

Einer von diesen, der frate Angelo Tancredi, war früher wirklich »fahrender« Ritter gewesen und Poverello selbst wurde gewissermaßen zu einem »Cavaliere errante dell' amor divino«, wie ihn ein italienischer Schriftsteller bezeichnend nennt. Eine Zeitlang trug sich der Meister übrigens mit dem Gedanken, den frate Pacifico, der poetisch reich veranlagt war, auf eine Wanderfahrt auszusenden, damit er als »ein Troubadour des Allmächtigen« der Welt den Ruhm des Herrn verkünde und für seinen Gesang Buße als Lohn verlange.

Der Mangel jeglicher Sorge um den kommenden Tag, die Geringschätzung der materiellen Welt, seine unwiderstehliche Neigung zu einem wechselvollen tatenreichen Leben, sein ungewöhnlich edles Betragen selbst in den schwierigsten Lagen und nicht an letzter Stelle Familientradition — verbanden den Bruder Franciscus mit den Idealen des Rittertums.

Als er einmal auf einer Romreise begriffen war, überfielen ihn Räuber. Mit gütigem Lächeln und dem ihm eigenen Humor gab er ihnen zur Antwort: »io sono il trovatore del gran Re« und besänftigte sie darauf mit irgendeinem provencalischen Liedchen.

Ehe er das Gelübde der Armut abgelegt, hatte er die Absicht, in die Reihen Gautiers de Brienne einzutreten, der zu einem Kriegszuge gegen Friedrich II. rüstete.

Zur Volkstümlichkeit der Franciscaner in Siena trug sehr viel der Umstand bei, daß sie von allem Anfang an den Wucher bekämpften. Hierin befolgten sie ganz genau die Weisungen ihres Stifters, der von jeher die Habgier verdammt und die Wohltätigkeit gepriesen hatte. Die »Fioretti« erzählen, wie ein Mann und eine Frau — beide Kaufleute — zur Zeit einer Hungersnot das Maß des verkauften Getreides gefälscht hatten, dafür aber furchtbar büßen mußten, indem die Teufel sie in demselben Scheffel brieten, mit dem sie die armen Leute betrogen.

Wucherer schenkten, zerknirscht durch die Predigten der Franciscaner, das unrecht erworbene Geld den Klöstern. Und solch reuiger und bekehrter Sünder muß es nicht wenig gegeben haben, denn Papst Gregor IX. erlaubte den Sieneser Franciscanern im Jahre 1243 ausdrücklich, daß sie jene Summen zum eigenen Gebrauch behalten dürften, welche die dortigen Kaufleute — als auf unredliche Weise von ihren Opfern erpreßt — bei ihnen hinterlegten.

Ein Tolomei, Messer Tavena, genannt Pastaglio, verpflichtete seinen Sohn testamentarisch, den Minoriten ein auf Castellaccio gelegenes Grundstück als Rückerstattung unrecht erworbenen Gutes zu übergeben. Messer Jacopo erfüllte im Jahre 1220 des Vaters Willen.

Die Sympathie für die Franciscaner wurde zum unbedingten Vertrauen, so daß reiche Leute eher in den Himmel zu kommen hofften, wenn sie in einem Minoritenkloster begraben würden. Binnen kurzem ward die Kirche auf der Porta Ovile die Ruhestätte fast aller größeren Geschlechter Sienas, ebenso wurde ein Podestà, der während seiner kurzen Amtsdauer starb, bei den Minoriten beigesetzt. Die Franciscaner aber handelten stets folgerichtig und achteten darauf, daß ihre »Seligen« sich in guter Gesellschaft befinden; deshalb nahmen sie keine Wucherer in ihre Grüfte auf. So fügte Papst Alexander IV., als er ihnen im Jahre 1255 das Privilegium verlieh, Tote im Kloster bestatten zu dürfen, auf ihre e i g e n e Bitte ausdrücklich die Einschränkung hinzu: ». . . mit Ausnahme von Menschen, die Wucher getrieben haben.«

Die Familien Tolomei, Salimbeni und Salvani hatten bei den Franciscanern ihre Grüfte und wandten deshalb ihr besonderes Interesse der Kirche zu, die sich im Laufe der Zeiten mit zahlreichen Kunstwerken füllte. Leider fielen alle diese Prachtwerke im Jahre 1655 dem Brande zum Opfer, unter anderen auch Gemälde von Sodoma, Perugino, Pinturicchio, Rafael, Francesco Vani und Casolani, Skulpturen von Taddeo di Bartolo, Cecco und Matheo di Giovanni, Vecchietta, Paolo di Lucca und vielen anderen heimischen Künstlern. Überdies gingen die Fresken in den Kapellen der Piccolomini, Martinozzi und Docci zugrunde. Die heutige umgebaute Kirche weist nur mehr spärliche Reste des früheren Glanzes auf.

Die Franciscaner hatten in Siena auch das Privilegium des Inquisitonstribunals für die Stadt und ihr Gebiet; nur diesem Umstande ist es zuzuschreiben, daß die Inquisiton daselbst nicht so traurige Spuren hinterlassen hat wie anderswo. Die Franciscaner verstanden es eben, darin die »irdische Weisheit« der Dominicaner zu mildern.

II.

Die nach außen so friedlich-stillen Mauern der Franciscanersitze wurden im Innern bald zum Schauplatz erbitterter Kämpfe, welche

die Grundsätze des Ordens und die Überzeugungstreue seiner Mitglieder auf eine harte Probe stellten und deren Echo in die weite Welt hallte. Das sienesische Kloster spielte dabei eine nicht geringe Rolle.

Sogleich nach dem Tode des Stifters spaltete sich die schon riesig angewachsene Franciscanergemeinschaft in zwei Gruppen. Der Ordensgeneral Elias stellte sich an die Spitze jener, welche die Armut lediglich als poetische Träumerei eines so heiligen Mannes, wie es Franciscus war, gelten lassen wollten, da sie die Zukunft des Ordens unmöglich mache. — Elias selbst lebte wie die Benedictineräbte, und die Brüder, die noch die Lehren ihres Ordensvaters frisch im Gedächtnisse hatten, warfen ihm vor, daß er reichgekleidete Dienerschaft halte und hoch zu Roß zur Kirche reite, während ihr Meister sich zu Fuß dahin bemühte. Die andere Gruppe folgte den Überlieferungen Joachims de Flore, eines Vorgängers des heil. Franciscus, vertiefte sich immer mehr in den Mystizismus und wich dabei oft vom geraden Wege des gesunden Menschenverstandes ab, den der heil. Franciscus immer im Auge behalten hatte.

Interessant ist, was uns hierüber der Chronist Salimbene, als er in den Orden eintreten wollte, aufgezeichnet hat. Er kam zu Elias, der sich gerade in Parma aufhielt. Der eitle Mönch saß im Gastzimmer des Konvents auf einem Teppich ausgestreckt, bei loderndem Kaminfeuer, mit einer armenischen Mütze auf dem Kopf. Als nun der Podestà der Stadt mit mehreren angesehenen Bürgern das Zimmer betrat, hielt es der übermächtig gewordene Franciscaner nicht der Mühe wert, sich zu erheben, so stolzen Sinnes war er. Das befremdete den Jüngling, der erwartet hatte, im Kloster einen schlichten, bescheidenen Mönch anzutreffen. Als er vierzig Jahre später seine Chronik schrieb, konnte er nicht umhin, dieses Betragen als ein rüpelhaftes, als eine »rusticitas maxima« zu bezeichnen.

Elias strebte damals eine despotische Zentralisation des Ordens an und ließ kein Mittel unversucht, um große Geldsummen für den Bau der herrlichen Kathedrale in Assisi zusammenzuscharren. Deshalb buhlte er um die Gunst und Unterstützung Friedrichs II.

Das war ein hochwichtiger Moment in der Geschichte des Ordens. Gregor IX. hatte Friedrich II. in den Bann getan und setzte alle Hebel in Bewegung, um eine Einigung Italiens unter dem kaiserlichen Szepter zu verhindern; die Bettelorden sollten dabei eine

wichtige Stütze des Papsttums bilden. Als die Curie die wachsende Intimität der Beziehungen des Elias zum Kaiser sah, verdrängte sie ihn aus seiner Stellung (1239), was um so leichter war, als seine Überhebung allgemeines Ärgernis hervorgerufen hatte, das Volk schon die Franciscaner verspottete und ihnen das auf Elias gemünzte satirische Liedchen sang:

Hor attorna fratt Helya,
Ke pres' ha la mala via.

»Die guten Brüder«, sagt Salimbene, »grämten und ärgerten sich über das Liedchen, das sie in Verzweiflung brachte«, umsomehr, als sie selbst Elias haßten und diese Beschimpfungen seinetwegen unverdient erdulden mußten.

Elias, »Belials Sohn«, wie ihn Salimbene nennt, wollte ein gehorsames Heer und keine Mystiker im Geiste des heil. Franciscus um sich wissen. Deshalb vermehrte er unmäßig die Zahl der weltlichen Fratres, denen es mehr um ein bequemes Leben zu tun war als um theologische Grübeleien. In den Franciscanerklöstern Toscanas überstieg die Zahl der weltlichen Fratres die geistlichen um vierhundert, und im Sieneser Konvent fand ihrer Salimbene fünfundzwanzig, in Pisa sogar dreißig vor.

Nach Absetzung des Elias änderten sich natürlich diese Verhältnisse. In den Franciscanerklöstern verbreitete sich nun die mystische Richtung, deren Prophet Joachim de Flore gewesen ist, geboren um 1132.

Il calavrese abate Giovacchino
Di spirito profetico dotato,

wie ihn Dante nennt. Er brach allerdings niemals mit der Kirche, trug aber vielleicht am meisten zu dem vor Franciscus herrschenden Glauben bei, der an der Besserung der römischen Verhältnisse verzweifelte, damit aber zu einem furchtbaren Pessimismus führte. Eine Zeitlang war er Zisterzienserabt in Corazzo, wurde aber suspendiert, pilgerte dann von Kloster zu Kloster und eiferte die Benedictiner zur Reform an, indem er ihnen vorhielt, daß ihre Regel in Brüche gegangen sei.

Die Worte des Wandermönches fanden Gehör. Menschen, welche die Welt anekelte, scharten sich um ihn, denn ein Geist des Friedens und himmlische Freude sprachen aus diesem Boten des Glaubens. Joachims Lehre war erfüllt von dunklem Mystizismus. Er prophe-

zeite furchtbare religiöse Krisen, die in der Mitte des XIII. Jahrhunderts eintreffen sollten: im Jahre 1260, erklärte er, werde der Antichrist das christliche Volk niederschmettern, die ganze kirchliche Ordnung mit dem päpstlichen Stuhl werde unter diesen Schlägen zusammenbrechen, die größte Verzweiflung sich aller bemächtigen, und erst nach diesen furchtbaren Prüfungen und Heimsuchungen werde die Posaune des Erzengels erschallen, und dann werden die in der Heil. Schrift enthaltenen Mysterien geoffenbart werden.

Aus der Apokalypse schöpfte Joachim Beruhigung und Trost für die Zukunft und lehrte, daß bald die dritte und schönste Periode des Christentums kommen werde. Auf das Zeitalter des Vaters und Sohnes sollte von 1260 an das Zeitalter des Heil. Geistes folgen. Die letzten Jahrzehnte vor dessen Erscheinen sollten der Vorbereitung für den großen Kampf gewidmet sein: auf der einen Seite würden die Orden stehen und auf der andern der Antichrist seine höllischen Streitkräfte sammeln.

Joachim wirkte nicht bloß durch das Wort, sondern schrieb auch viel in einer prophetischen Sprache voll dunkler Bilder. Seine Schriften verbreiteten sich über ganz Italien, erzeugten Schrecken und untergruben den Glauben an die Festigkeit des päpstlichen Stuhles und der sozialen Ordnung.

An der Neige seines Lebens zog sich Joachim in die höchsten Gebirge Kalabriens zurück und gründete dort einen neuen, dem hl. Johannes geweihten Orden »del Fiore«. Papst Cölestin III. bestätigte sogar im Jahre 1196 die Statuten dieser Kongregation, aber die ganze Idee erstarb schon im Keime mit dem Tode des Stifters (1202).

Der hl. Franciscus hatte die Gemüter Italiens durch seine evangelische Liebe eine Zeitlang beruhigt und den grauenhaften Pessimismus verscheucht. Nach seinem Tode aber begann die Wunde wieder zu eitern, zumal das kritische Jahr 1260 herannahte, und die Mystiker allgemein Friedrich II. für den Sendboten der bösen Geister hielten, der das Papsttum vernichten sollte.

Einer der glühendsten Eiferer für Joachims Ideen wurde jetzt der Franciscaner Gherardo da Borgo San Domino, erzogen in Sizilien, später Professor zu Paris. Hier gelangte er zu großer Berühmtheit durch sein Buch »Introductiones«, welches als Einleitung und Erläuterung zum »Evangelium aeternum« Joachims dienen sollte. Papst Alexander IV. verbot die Verbreitung dieses Buches, in dem eigentlich

Joachims Lehren zu einem System zusammengefaßt waren, enthob den Verfasser der Pariser Professur und verurteilte ihn zu lebenslänglichem Kerker.

Aber die Saat war auf fruchtbaren Boden gefallen. Die Reaktion gegen das von Elias gegebene Ärgernis in Verbindung mit der Neigung der Franciscaner zum Mystizismus schuf unter ihnen eine Menge von Adepten Joachims. Die hervorragendsten Geister strömten in dieses Lager, unter anderen auch Salimbene, der die ersten acht Jahre seiner Ordenszeit in Toscana und zwar vorwiegend bald in Lucca, bald in Pisa und auch in Siena verbracht hatte. Im Jahre 1241 wurde er nach der Stadt Marias beordert, beendete hier seine theologischen Studien, empfing die ersten höheren Weihen und wurde Subdiacon.

Siena war damals schon eine Hauptfeste des Mystizismus. Dort lernte Salimbene den Fra Bernardo da Quintavalle kennen, den ersten Minoriten, der aus den Händen des hl. Franciscus das Ordenskleid erhalten, sowie den Fra Ugo, ebenfalls einen der glühendsten Vertreter von Joachims Evangelium.

Fra Ugo aus Barcola, ein Provençale, übte auf die Brüder großen Einfluß aus. Er war ein Prediger von seltener Beredsamkeit, seine Stimme glich dem Schalle der himmlischen Posaune, dem Rollen des schrecklichen Donners oder dem Anprallen der Meereswogen. Es war eine Lust, ihn anzuhören, wenn er von den Freuden des Paradieses sprach, und Grauen erfüllte die Seele, wenn er die höllischen Qualen schilderte. Hugo war von mittlerer Statur, hatte ein sonnverbranntes Gesicht und in seinen feurigen Augen loderte die Glut seiner Seele. Wenn man ihn sah, hätte man glauben mögen, dies sei ein zweiter Elias oder Paulus, und die ihn sprechen hörten, bebten wie Binsen im Moore.

Fra Ugo war damals eben aus Rom nach Siena gekommen und lehrte die Brüder die Welt verachten. Nicht bloß Minoriten, sondern auch Dominicaner lauschten seinen flammenden Worten, und alle waren tief ergriffen von seiner Beredsamkeit, alle staunten über sein Wissen.

Im Kloster zu Pisa lebte ein heiliger Greis, Abt der Kongregation del Fiore, der dort sorgsam alle Schriften Joachims verbarg, aus Furcht, sie könnten in die Hände der Parteigänger Friedrichs II. fallen.

Die Minoriten lasen die Schriften und der Eindruck war so mächtig,

daß selbst Rudolf von Sachsen, ein hervorragender Franciscanermönch und Professor der Theologie, seinen Lehrstuhl aufgab, sich dem Mystizismus Joachims in die Arme warf und zum »Maximus Joachita« wurde.

Als Friedrich II. starb, entstand im Lager der Joachiten zeitweilig eine Verwirrung, denn sie hatten steif und fest geglaubt, der Kaiser werde nicht früher sterben, bevor er seine Sendung als Antichrist erfüllt und den päpstlichen Stuhl zertrümmert hätte. »Ich erschrak«, schreibt Salimbene, »bei der Kunde von Friedrichs Tode, ich hörte die Nachricht und wollte doch nicht daran glauben. Denn ich war Joachite und lebte in der Überzeugung, Friedrich werde noch größeres Unheil als bis jetzt heraufbeschwören.«

Aber die Joachiten wußten sich zu helfen und hatten, um ihr Ansehen nicht zu verlieren, bald einen neuen Antichrist gefunden.

Im Jahre 1258 begegnete Salimbene dem bereits früher erwähnten großen Joachim Gherardo da Borgo San Domino, wobei er — seit Friedrichs II. Tode ein wenig skeptisch geworden — den Professor frug, wann denn endlich der Antichrist auf die Welt kommen werde.

»Er ist schon längst geboren,« entgegnete Gherardo, »ja, er regiert sogar, und bald wird er seine furchtbaren Pläne ausführen.«

»Du kennst ihn also?«

»Nein, das nicht, aber ich weiß von ihm aus der Heiligen Schrift.«

Damit brachte der Mönch die Bibel herbei, um auf Grund des XVIII. Kapitels des Propheten Jesaias darzulegen, daß Alfons von Castilien zweifellos der Antichrist sei.

Die mystische Strömung schwoll noch mehr an, als die »Flagellanten«, die »Disciplinati di Gesù Christo«, von den umbrischen Bergen herniederstiegen. Dieser Strom von mystischem Fanatismus war übrigens in Italien keine neue Erscheinung, denn schon fünfundzwanzig Jahre früher, also kurz nach dem Tode des heil. Franciscus, im sogenannten Allelujahjahre (1233), hatte der religiöse Wahn ganz Mittel- und Norditalien ergriffen.

In lebhaften Farben schildert uns Salimbene die Eindrücke aus jener Zeit.

Die ganze Bewegung war ein Ergebnis verschrobener Franciscaner-Ideen, hervorgerufen durch das Auftreten des Dominicaners Johann von Vicenza. Franciscaner und Dominicaner durcheilten, zur Buße

mahnend, das Land. Um ihre Kanzeln scharten sich Kirchenbrüderschaften mit ihren Fahnen und zahlreiches Volk mit grünen Zweigen und Kerzen in den Händen; fromme Lieder wurden gesungen, Chöre von Kindern beteten Psalmen. Eine wahre Völkerwanderung begann, Männer, Weiber, Jünglinge und Greise, alles schloß sich den Prozessionen an. Man vergaß und verzieh die gegenseitigen Kränkungen zur Ehre Gottes, und Feinde küßten sich, als wären sie trunken von göttlicher Liebe.

Der zwölfjährige Salimbene sah diesen Vorgängen vom Hofe des Bischofspalastes in Parma zu. Auf der Straße predigte der Bruder Gherardo, ein Mönch aus Modena, noch ein persönlicher Freund des heil. Franciscus, ein sympathischer, ernster Mann. Manchmal unterbrach er seinen Vortrag, zog die Kapuze über die Ohren und verfiel in Nachsinnen, um dann noch leidenschaftlicher fortzufahren. Nach seinen Predigten gaben gewöhnlich viele Männer das weltliche Leben auf und traten in den Franciscaner- oder Dominicaner-Orden ein.

Doch war das Auftreten dieser Prediger, wie uns Salimbene berichtet, nicht immer ganz frei von Verstellung und Unaufrichtigkeit und oft darauf berechnet, die Gunst der Menge zu gewinnen. Manche ersannen auch Wunder, um das Volk leichter an sich heranzuziehen.

Der asketische Fanatismus erreichte seinen Höhepunkt. Bernardo Baffalo, ein reicher Parmesaner von ritterlichem Geschlechte, ließ sich an einen Pferdeschweif binden und so durch die Straßen führen, während der Stallknecht ihn über den entblößten Rücken peitschte und dabei rief: »Schlagt diesen Mörder!« Als nun vor der Kirche des hl. Petrus einige Bürger standen, die sich beim Anblick dieser wunderlichen Szene des Lachens nicht erwehren konnten und mit in den Ruf einstimmten: »Schlagt diesen Mörder!«, entgegnete Bernardo: »Ihr habt recht, denn wie ein Missetäter habe ich wider Gott und meine Seele gehandelt.«

So gaben zwei Brüder, beide reiche Bankiers, das Erwucherte zurück, bekleideten viele Arme und traten in den Orden ein. Unter die Bettelmönche gingen selbst alte Sünder, um in Buße zu leben, wieder andere in voller Manneskraft, angewidert von dem Treiben der Welt, ja sogar Jünglinge wurden von dem allgemeinen Taumel erfaßt.

Nach Friedrichs II. Tode grassierte dieses Fieber womöglich noch stärker als früher. Jetzt war es Ranieri Fasani, ein Einsiedler aus Perugia, der die Frommen mit sich fortriß. So viele Menschen strömten ihm zu, und so krankhaft artete dieser religiöse Wahnsinn aus, daß Kirche und Gemeinden sich veranlaßt sahen, sehr energisch gegen die Disziplinaten aufzutreten. Florenz und Siena verwehrten diesen Prozessionen von Fanatikern den Eintritt in ihre Mauern.

»Wie ein Adler, der nach Beute schaut,« sagt Salimbene, »so senkten sich diese Scharen von den Höhen Assisis herab; von Stadt zu Stadt wälzte sich fast die ganze männliche Bevölkerung ohne Unterschied des Alters und Standes, Priester und Mönche, betend und heulend peitschten sie ihre Schultern.

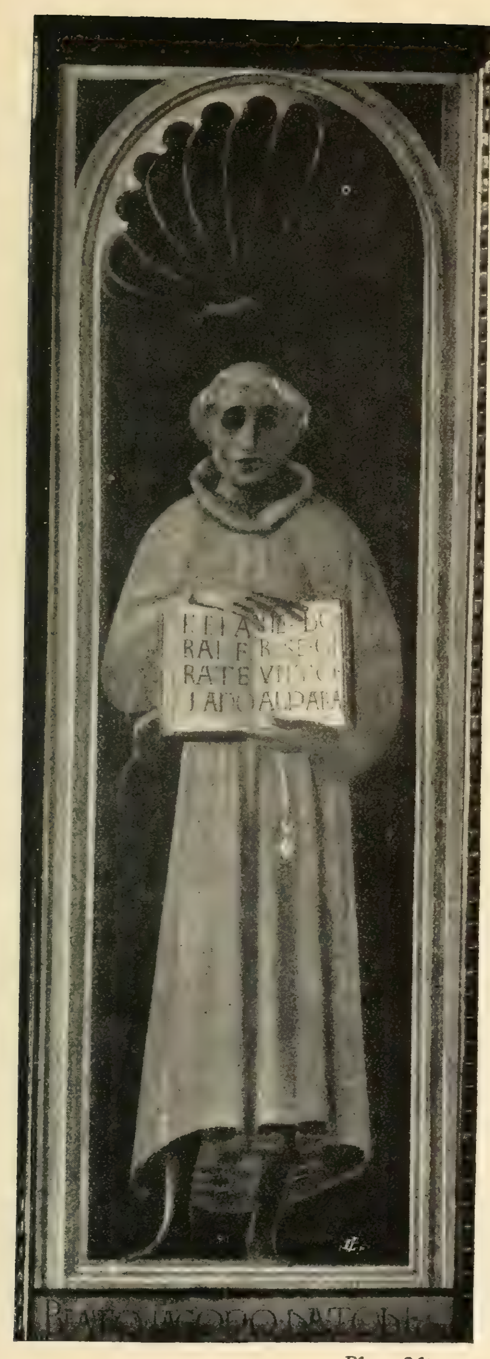
»Das war ein neues, aber ein scheußliches Allelujah. Wohl wurden auch jetzt noch Worte im Munde geführt wie Versöhnung, Rückgabe der unrecht erworbenen Güter und Heimkehr der Verbannten; das war nur ein leuchtendes, dafür aber um so gefährlicheres Meteor, ein Irrlicht, welches ins Verderben führte.«

Infolge Widerstandes des besonnenen Teiles der Bevölkerung lenkte die ganze Bewegung zuletzt in ruhigere Bahnen ein. Aus ihr gingen weltliche Brüderschaften, »Laudesi« genannt, hervor, gewissermaßen Konfraternien des göttlichen Ruhmes, die sich versammelten, um religiöse Lieder zu singen und dramatische Mysterien aufzuführen.

Sie gaben den Anstoß zu einer neuen Gattung religiöser Volkspoesie, den Laudi spirituali, welche lange Zeit hindurch, bis zum XVI. Jahrhundert eine beliebte Gebetsform zu Christus und der Mutter Gottes blieben. Noch Lucrezia Tornabuoni und Lorenzo Magnifico komponierten solche Laudes.

Die Bewegung übte überhaupt einen mächtigen Einfluß auf die Entwicklung der italienischen Literatur aus. Ihr verdanken wir eine der originellsten Erscheinungen unter den Mystikern und Volksdichtern des XIII. Jahrhunderts, Jacopone da Todi.

Die Biographen des heil. Franciscus erzählen, daß Poverello selbst durch vierzig schlaflose Nächte sich zur Auffassung seines Cantico del Sole vorbereitet habe. Obwohl dieser Hymnus keineswegs in vollendeter Sprache geschrieben ist und im Inhalt an den 148. Psalm Davids gemahnt, so verdient er doch in der italienischen Literatur



Phot. Alinari.

Jacopone da Todi.
Nach einem Bilde im Dom zu Prato.



an erster Stelle genannt zu werden, da uns hier zum ersten Male ein religiöser Hymnus in der Mundart des Volkes und nicht in lateinischer Sprache entgegentritt.

Dem Beispiele des Meisters folgten andere Franciscaner und gebrauchten nur noch die Sprache des Volkes, um dessen Herz zu gewinnen. Diese Dichter oder bloße Verbreiter des frommen Liedes nannten sich mit Vorliebe Giullari di Dio, joculatores Domini. Sie zogen von Kirche zu Kirche, von Stadt zu Stadt, und überall impften sie Ideen der Liebe und Versöhnlichkeit ein.

Der größte unter ihnen war der genannte Jacopone da Todi. Sein Herz flammte auf in religiöser Begeisterung. Dabei ein ungewöhnliches dichterisches Talent von fast schon krankhafter Einbildungskraft, trieb er die Geringschätzung jeder Sitte und die Wunderlichkeit so weit, daß er sich selbst als pazzo di Dio, als ein »Narr Gottes« bezeichnete.

Im Geiste Jacopones bildete sich eine Art Sektierertum unter den Franciscanern aus. Seine Anhänger bewahrten das Prinzip gänzlicher Armut, hielten sich auch im übrigen streng an die Überlieferung des heil. Franciscus, nannten sich demütig »fraticelli« und gewannen viele Jünger, vorzugsweise in den Städten Toscanas.

Gerade Siena war der Hauptsitz der Fraticelli, die man dort auch Birochi oder Bighini nannte.

Schon damals schien sich der Orden in zwei große, einander feindliche Gruppen spalten zu wollen. Die Päpste schritten indes sehr energisch gegen die Sektierer ein, und Johann XXII. schleuderte gegen die Mystiker von der Richtung Jacopones den Bann. Am Pfingsttage 1314 verkündete der Bischof von Siena nach einer feierlichen Messe in der Kathedrale das Interdikt; siebenunddreißig Mönche, darunter Giacomo da S. Geminiano, eines ihrer Häupter, mußten aus dem Orden scheiden.

Zwei Jahrhunderte später sprach Rom den Jacopone »selig«, und in Todi wurde ihm ein Denkmal errichtet, welches folgende ebenso schöne wie charakteristische Inschrift trägt: »Ossa Beati Jacoponi de Benedictis Tudertini Fratris Ordinis Minorum, qui stultus propter Christum, nova mundum arte delusit et coelum rapuit.«

Fünfter Abschnitt

Pisa-Lucca. Heimstätten der Kunst

I.

Die Keime der toscanischen Kunst sind in Pisa aufgegangen. Die See-Republik und das benachbarte Lucca waren die ersten bedeutsamen Kunststätten Mittelitaliens. Mit der Pisaner Kunst ist auch das Sieneser Kunstleben so enge verknüpft und steht mit ihr in so reger Wechselwirkung, daß es unmöglich ist, sich ihm mit Verständnis zuzuwenden, ohne auf die Kunst von Pisa und Lucca zurückzugehen.

Magister Buoncompagno, einer der eigenartigsten italienischen Schriftsteller des XIII. Jahrhunderts, sagt, die Freiheit habe sich ihren Hauptsitz in Italien erwählt, »libertas in Italia sedem principalem elegit«. Und in der Tat, man muß trotz der großen Mängel und Gebrechen dieser Stadtrepubliken, die nach Selbständigkeit strebten, zugestehen, daß ihnen ein gesundes Gefühl der Vaterlandsliebe eigen war, gepaart mit dem edlen Verlangen, die mittelalterlichen Ketten zu brechen. Dieser Patriotismus, diese freiheitliche Sehnsucht im Verein mit dem bei handeltreibenden Völkern rasch wachsenden Wohlstand erhob diese anscheinend so kleinen Staatswesen zu einer Blüte und Gesittung, die heute noch vielfach eine Grundlage unserer Kultur bildet.

Die politische Macht, die materielle und geistige Blüte von Pisa erklären uns die Entstehung jener drei ewig denkwürdigen Bauwerke, die heute noch emporragen über die stille, tote Stadt. Das reiche Pisa wollte dem Schöpfer für das Wohlergehen, das er ihr

angedeihen ließ, danken und faßte den Beschluß, einen herrlichen Dom zu erbauen. Dies geschah einer unzweideutigen Inschrift zufolge im Jahre 1063. Der unmittelbare Anstoß hierzu war ein Sieg, den die Pisaner über die sizilianischen Sarazenen im Hafen von Palermo errungen hatten. Ungefähr ein Jahrhundert darauf - die Mauern des Domes waren kaum vollendet — sshritten die Pisaner an den Bau des Baptisteriums, das alle Bauten dieser Art an Pracht und Schönheit überbieten sollte; hierauf errichteten sie den weltberühmten schiefen Turm und zuletzt — gegen Ausgang des XII. Jahrhunderts — legte die Stadt den großartigen Camposanto an, der diese Riesengruppe von Prachtbauten würdig abschloß.

In nicht ganz hundertfünfzig Jahren waren alle diese Prachtwerke entstanden. Es ist durchaus natürlich, daß jener Zeitabschnitt ein intensives Kunstleben in ganz Toscana erwecken mußte, daß so manchem Talent sich hier neue Bahnen, neue Ideale erschlossen. Naturgemäß zogen zuerst Baukunst und Bildhauerei Nutzen von dieser Bewegung; die Malerei konnte ihre Kräfte erst dann versuchen, nachdem die beiden ersteren ihre Aufgabe ziemlich erfüllt hatten.

Wie stand es nun mit der italienischen Kunst, als Pisa an die Ausführung dieser gewaltigen Werke herantrat? Welchen Überlieferungen folgte man, und wo sind die Werkstätten zu suchen in denen sich die Technik der Bau- oder Bildhauerkunst erhalten hatte? — Bis in die neuere Zeit hat man die Sache so dargestellt, als hätte im XI., ja noch im XII. Jahrhundert in der Kunst Italiens völlige Barbarei geherrscht, als wäre erst mit Anbruch der Renaissance die Morgenröte einer großen Kunstepoche aufgegangen. Man hielt an Vasaris Behauptung fest, die griechischen Bildhauer und Maler seien die einzigen Vertreter der Kunst in Italien gewesen und jedermann, der eine Kirche ausschmücken oder ein Madonnenbild für den Altar zu stiften gedachte, habe einen jener Griechen berufen, die auf der Suche nach Brot von Konstantinopel oder aus den griechischen Kolonien von Unteritalien nach Mittel- und Norditalien kamen und dort seßhaft wurden. Nun läßt sich allerdings nicht in Abrede stellen, daß es hier zahlreiche griechische Künstler gab, ebensowenig aber, daß auch italienische Architekten und Bildhauer existierten, die ihre eigenen Wege gingen.

In letzter Zeit besteht die Tendenz, die Folgen der sogenannten chiliastischen Ideen vom Weltuntergang womöglich auf das kleinste Maß zu reduzieren. Wie man früher übertrieben und geschrieben hat, die damalige geschichtliche Krisis und der Schrecken vor dem Jahre, in dem der Weltenbau einstürzen sollte, sei der Grund zur Lockerung aller sozialen Bande gewesen, so wird umgekehrt jetzt der damals herrschenden Furcht von seiten unserer Historiker eine viel zu geringe Bedeutung zugemessen.

Daß um das Jahr 1000 eine große Panik die Völker ergriffen hatte, steht unstreitig fest, und die schädlichen Folgen dieses Schrekkens lassen sich nicht leugnen. Nachdem aber einmal der kritische Moment überstanden war, ohne daß die Welt aus den Fugen ging, erwies sich die nunmehr eintretende Reaktion um so nachhaltiger, und eine überquellende Lebenslust brach hervor. Die christliche Menschheit erwachte wie nach einer schweren Krankheit. Im geistigen, wirtschaftlichen und politischen Leben vollzogen sich einschneidende Wandlungen. Der Stumpfsinn der Völker, aus welchem der mittelalterliche Despotismus Nutzen zog, wich, und das Verlangen nach Reformen regte sich allgemein. Man wandte sich der Wissenschaft zu, gründete Schulen, lehrte Philosophie, und einzelne Lichtstrahlen der antiken Kultur brachen durch die mittelalterliche Finsternis.

Für die Kunst war diese Erschütterung von unendlicher Tragweite. Viele Menschen hatten in dem Wahne, daß das Weltende nahe sei, ihre Güter der Kirche vermacht, um die Frevel ihres Lebens zu sühnen; die Stiftungen zugunsten der Orden hatten sich ins Endlose gehäuft. Nach überstandener Krisis ging man nun an die Nutzbarmachung dieser Schätze zum Bau und zur Verschönerung von Kirchen. So wird in den ersten drei Jahrhunderten des neuen Jahrtausends überall gebaut: in Italien, Frankreich, Deutschland und England; ja es gab fast keine wohlhabende Stadt, der nicht der Neubau oder Umbau ihrer Kirche am Herzen lag. Imposante Dome und Klöster erstehen im edlen Wetteifer der Städte. Die Orden suchen die schönst gelegenen Plätze aus; auf Hügeln — mit weitem Ausblick oder umgeben von einem Kranze lachender Wälder — legen sie ihre Niederlassungen an. Fast alle die herrlichen Gotteshäuser, welche noch bis auf den heutigen Tag den Städten Europas zur Zierde gereichen, und jene Türme, welche

unseren Mauern ein so charakteristisches Aussehen verleihen, stammen aus jener Zeit. Diese Werke sind so kühn entworfen und von einer solchen architektonischen Phantasie, daß die folgenden Geschlechter oft zu schwach waren, sie zu vollenden, und die Menschheit noch heute daran arbeitet.

Fassen wir nun speziell Mittelitalien ins Auge, so treten uns am Anfang des XI. Jahrhunderts drei scharf ausgeprägte Richtungen in der Architektur entgegen: eine lombardische mit mehr nordischem Charakter, eine zweite, welche wir die neu-römische benennen möchten, und die byzantinische.

Gehen wir auf diese Strömungen in der Architektur etwas näher ein.

Mailand stand seit dem dritten Jahrhundert, seit Maximianus dort seinen Sitz genommen, im Vordergrunde der Baukunst. Wohl war dieses Kunstleben von Zeiten allgemeiner Not und durch Einfälle barbarischer Völkerschaften öfters unterbrochen; sobald aber die longobardische Herrschaft gefestigt war, wurde wieder gebaut, und die dortigen Architekten und Bildhauer erlangten im Norden einen glänzenden Ruf. Als Karl, der Große, König der Longobarden geworden war (774), verwendete er Mailänder Architekten zur Errichtung von zahlreichen Bauten in seinen Landen. Im IX. Jahrhundert gestalteten sich die künstlerischen Bestrebungen in Mailand besonders lebhaft. Namentlich stifteten zwei Erzbischöfe, Angilbert II. und Anspert, viele Kirchen. Es bildete sich eine architektonische Technik aus, und man kann sagen, daß damals der Grundstein zu jener erhabenen kirchlichen Architektur gelegt wurde, die später ganz Italien erobert hat. Die lombardischen Baumeister verschmolzen römische Elemente mit byzantinischen, um beim Baue ihrer Gotteshäuser den neuen Anforderungen zu entsprechen. In den ersten Jahrzehnten des XI. Jahrhunderts, als ebensoviel gebaut wurde, war die gewölbte lombardische Basilika ein konstruktiv bereits vollständig ausgebildeter Typus. Die lombardische Bauart beeinflußte dann durch drei Jahrhunderte Italien und entwickelte sich gleichzeitig im Norden unter dem Namen des romanischen Stils, der entsprechend den lokalen Bedürfnissen und Eigentümlichkeiten verschiedene Formen annahm.

Vertreter und Pfleger des lombardischen Stils waren die Comacini,

Comasken, so benannt nach dem Como-See, aus dessen Umgebung sie größtenteils stammten. Schon seit der Longobardenzeit waren sie nicht nur in Italien, sondern auch im nördlichen Europa als die besten Architekten, geschicktesten Bautechniker und Steinmetze berühmt. Von altersher zu Gilden vereinigt, hatten sie von den longobardischen Königen ihr eigenes Statut erhalten. Sie werden zuerst in den Gesetzen des Königs Rotari (636—652) als magistri comacini erwähnt. Sie gliederten sich in »Meister« und »Genossen«: colliganti, socii, confratelli. Der Name haftet übrigens nicht streng am örtlichen Ursprung. Es wird in verschiedenen Gegenden der Lombardei »comaskische« Genossenschaften gegeben haben, deren Mitglieder durch die gleiche Art der Kunstbetätigung, nicht aber notwendig durch die gleiche Heimat verbunden waren. Die Familie der Campioni oder Campionesi z. B. — Comasken, die durch mehrere Generationen den Bau der Kathedrale S. Geminiano in Modena leiteten — stammte aus der Gegend des Luganersees.

Grundlage des theoretischen Wissens der Comasken war die seit unvordenklichen Zeiten unter ihnen gepflegte und vererbte Kenntnis der römischen Bauwerke und der architektonischen Grundsätze des Vitruv. Aber auch von den byzantinischen Baumeistern, mit denen sie öfters in Ravenna zusammentrafen, hatten sie nicht wenig gelernt; möglicherweise gab es unter ihnen sogar eine direkte byzantinische Tradition, denn sie stammten von griechischen Kolonisten ab, die in alten Zeiten bis an den Comersee verschlagen worden waren.

Wir begegnen ihren Arbeiten nicht bloß in der Lombardei, sondern auch in Venetien, in der Emilia, in Toscana, in Umbrien und auch im Süden, im Neapolitanischen, in Apulien und Sizilien. In der Gegend der italienischen Seen aber hat sich ihr technisches Wissen teilweise noch unter der jetzigen, das Bau- und Steinmetzhandwerk betreibenden Bevölkerung erhalten. Selbst fern im Norden, in Polen und Rußland, wurden noch gegen Ende des XVIII. Jahrhunderts eine Menge Paläste von einem Comasken aus Bergamo, Giacomo Quarenghi, erbaut.

In Toscana war der Hauptstandort der Comasken Lucca, von wo aus sie sich über das Land verbreiteten. In Lucca und Umgebung hatte aber der Volksstamm auch am längsten die Charakterzüge

der alten Longobarden bewahrt, mit welchem Namen man dort noch im XI. Jahrhundert die erbgesessene Ritterschaft benannte. Dies läßt darauf schließen, daß möglicherweise Stammessympathien und das Vertrauen des dortigen Adels die Comasken ganz besonders nach Lucca zogen. Noch im Jahre 1520, als die Comasken bereits größtenteils durch toscanische Architekten verdrängt waren, gab es in Lucca eine Genossenschaft, die sich »Università dei muratori Lombardi« nannte.

Mannigfaltige Embleme, in Stein gehauene eigenartige Ungeheuer, wie Löwen, Drachen und Adler bildeten das äußere Kennzeichen ihrer Verbände.

Bis in die Mitte des XIII. Jahrhunderts war der Einfluß der Comasken in Toscana bestimmend. Von da an aber traten sienesische und florentinische Baumeister, die sich inzwischen die nötige Sachkenntnis und Erfahrung angeeignet hatten, mit ihnen erfolgreich in Wettbewerb, bei dem sie zuletzt erliegen mußten. Auch gelangte, zumal durch die Sienesen, der gotische Stil an Stelle des lombardischen immer mehr zur Anwendung.

Der lombardische Stil, oder wie wir im Norden zu sagen pflegen, der romanische, kann keineswegs als etwas Einheitliches, gewissermaßen aus einem Guße Erwachsenes angesehen werden. Die klassischen Formen sind mit den byzantinischen Motiven noch nicht in ein organisches Ganzes verschmolzen. Allerdings entsprechen die lombardischen Kirchen nahezu vollkommen den Erfordernissen des katholischen Kultus; verfehlt wäre es, sie ganz allgemein als Ausfluß der christlichen Zivilisation und als deren spezifisch architektonischen Ausdruck zu bezeichnen. Wie die alte römische Basilika, so verdankt auch die lombardische Kirche im wesentlichen ihr Entstehen einer praktischen Notwendigkeit, so wenig damit geleugnet werden soll, daß der romanische Kirchenbau hinsichtlich der organischen Einheit weit höher steht als die aus römischen Elementen notdürftig und künstlich zusammengesetzte Basilika. Vielleicht hat gerade die Vermischung von Stilarten verschiedenen Ursprungs den lombardischen Bauten jenen malerischen Charakter aufgedrückt, durch den sie oft so anziehend wirken. Dem Widerstreit der byzantinischen und lateinischen Kultur, des Orients und des Occidents, der deutlich im Bau dieser Mauern wahrzunehmen ist, entsprangen so manche, mitunter vielleicht unharmonische, aber immerhin rei-

zende Motive. Im übrigen tragen die lombardisch-romanischen Gotteshäuser noch sehr oft das brutale Gepräge des spezifisch Mittelalterlichen an sich: sie gleichen nicht selten einer Festung mit trotzigen Türmen und Mauern. In einer Kirche wie Sant' Ambrogio in Mailand, die im XI. Jahrhundert erbaut ist, könnte man wohl eine Belagerung aushalten. Die Mauern der Basiliken von Sant' Eustorgio, San Vincenzo in Prato, gleichfalls in Mailand oder San Frediano in Lucca erinnern an feste Burgbasteien. Ebensogut könnten die kleinen Fenster an der Fassade von San Pietro oder San Michele Maggiore in Pavia als Schießscharten dienen. Und selbst eine so prächtige Kathedrale wie die von Parma, die aus dem XII. Jahrhundert stammt, hat noch immer etwas von einer Burgfeste an sich. Im Innern sind alle diese lombardischen Basiliken noch mehr oder weniger voll architektonischer und ornamentaler Absonderlichkeiten, ohne daß es dem oft so anmutigen Gesamteindruck besonders Abbruch täte.

Trotz der Ausbildung des lombardischen Stils waren aber die fortgesetzten Bemühungen, für die katholische Kirche eine eigene, vollendete Bauart zu schaffen, noch nicht von Erfolg gekrönt; die »divina simmetria«, die Leonardo da Vinci vom Ideal der Architektur verlangt, war noch immer nicht erreicht.

Während sich im XI. Jahrhundert in Norditalien und Toscana bereits stolze Bauten erheben, läßt die in Rom herrschende politische Arnachie so gut wie gar keine Bautätigkeit aufkommen. Die Grafen von Tusculum sind Herren der ewigen Stadt, die päpstliche Würde wird von ihnen an den Meistbietenden verkauft. Erst mit dem Auftreten Gregors VII. ändert sich die Lage zugunsten der Päpste, und dieser Umschwung übt sofort eine Rückwirkung auf das dortige Bauwesen aus. Nach langem Stillstande beginnt sich gegen Ende des XI. Jahrhunderts in Rom neues Leben auf dem Gebiete der Architektur zu regen, dessen Träger römische Baumeister, römische Maurer sind, wiewohl auch da noch vielleicht Comasken mitgeholfen haben. Die Korporationen der alten römischen Handwerker hatten nämlich alle politischen und sozialen Stürme überdauert; sie scharten sich um ein eigenes Banner und hatten ihren eigenen Patron. An der Spitze der Baumeisterschaft stand der magister marmorarius, ihm zur Seite seine Gehilfen, die affidati.

Einige Päpste erblickten im Restaurieren der alten, fast schon in Trümmern liegenden Kirchen ein Mittel zur Festigung ihrer Macht und zur Hebung ihres Glanzes. Sie ließen diese mit Fassaden und Vorhallen ausstatten, mit gemeißelten Fenstereinfassungen, Kanzeln und Altären versehen. Die Ausführungen vertrauten sie den Marmorarii an, welche bei diesen Arbeiten teils alten Überlieferungen folgten, teils noch bestehende Bauwerke nachahmten oder sich in neuen Formen versuchten, die sich von den antiken durch eine gewisse kleinliche Zierlichkeit in den Details unterscheiden. Wo es geht, fügen sie Bruchstücke alter Plastiken, Kapitäle und Gesimse ein oder schmücken gar Neubauten mit altertümlichen Säulen. Daraus entsteht eine Stilform, die sie selbst opus Romanum nennen. Die Chronik von Subiaco berichtet bei Erwähnung der um 1065 im dortigen Kloster ausgeführten Arbeiten, der Abt Johannes habe vor dem Tore des Domes einen Bogen »Romano opere« machen lassen. Die Marmorarii ähneln den Comasken darin, daß sie alles zugleich sind, Architekten, Dekorateure und Bildhauer. Wie die Comasken, bauten sie für Kirchen Altäre und Kanzeln, ganz besonders aber verstanden sie sich darauf, wunderbare Mosaikböden (opus tessellatum) zusammenzustellen, die bis heute in vielen römischen Kirchen erhalten sind. Ihre Arbeiten haben nichts weniger als einen monumentalen Anstrich, dafür aber zeichnen sie sich oft durch eine reizende Ausführung aus und sind charakteristisch durch ihre, ich möchte fast sagen, »Klassizität en miniature«. Hier mögen nur einige bessere Überreste ihrer Kunst als Beispiele angeführt werden: In Castel-San-Elia blieb uns ein sehr schönes Ciborium aus dem XI. Jahrhundert von ihnen erhalten; in Santa Maria in Cosmedin zu Rom eine Kanzel und ein Kandelaber aus dem XII. Jahrhundert; in der Kathedrale zu Ferentino und in der Kirche Sant' Andrea zu Ponzane-Romano gleichfalls Ciborien.

In der ersten Hälfte des XII. Jahrhunderts läßt Papst Innocenz II., ein Trasteveraner, die alte Basilika seiner heimatlichen Vorstadt wieder aufbauen. Sta. Maria in Trastevere erhebt sich in verjüngter Gestalt und gibt den Marmorarii viel Beschäftigung und Gelegenheit zur Vervollkommnung ihrer Technik. Unter ihnen gab es Familien, wie die Angeli, in welchen sich das Baugewerbe durch vier Generationen von 1115 bis zum Ende des XII. Jahrhunderts vererbte. Alle jedoch überragen die Cosmati, eine wahre Architek-

tendynastie. Der erste, Laurentius Cosma (1140—1210), «magister doctissimus«, schuf die Kanzel in Ara-Coeli und leitete den Bau der Kathedrale in Cività-Castellana. An der Fassade der Marienkirche daselbst arbeitete er und sein Sohn Jakobus. Sie ist das herrlichste Werk der Cosmaten, von bewunderungswürdiger Anmut und in nahezu rein klassischem Stile. Ganz besonders mag hier beachtet werden, daß diese Fassade bereits zwei Jahrhunderte vor der sogenannten Renaissance entstanden ist. Und angesichts dieser Tatsache will man noch behaupten, daß vor dem Erscheinen der großen Florentiner Architekten jegliche klassische Überlieferung verloren gegangen sei.

Die Cosmaten hatten eine scharf ausgeprägte Bauschule gestiftet, die ganz Hervorragendes leistete; aber in der zweiten Hälfte des XIII. Jahrhunderts verlieren sie an Bedeutung und unterliegen Pisaner und Florentiner Einflüssen, um zu Beginn des XIV. Jahrhunderts, fast gleichzeitig mit der Verlegung des päpstlichen Stuhles nach Avignon, vollends zu verschwinden.

Ein Hauptverdienst dieser neurömischen Richtung — und nicht zum geringsten der Familie der Cosmaten selbst — besteht darin, daß durch sie jene prächtigen sizilischen Chiostri, die den dortigen Klöstern einen so anheimelnden, reizenden Charakter verleihen, allmählich über ganz Italien Verbreitung fanden. Sizilien, wo nach den Kreuzzügen auf die sarazenische Architektur unmittelbar die normannische gefolgt war, besaß damals in der Architektur seiner riesigen Klöster wahrhaft poetische Schmuckkästen. Schlanke, zierliche Säulen und Galerien, Mosaiken und Marmor verschiedener Farbe und Schattierung wirkten zusammen, um bei diesen sizilischen Bauwerken ein Bild von ungemein leichtem und gefälligem Aussehen hervorzuzaubern. Am heimlichsten vom ganzen Kloster war aber das Chiostro, jener kleine Klostergarten, den gewöhnlich auf Säulen ruhende Wandelgänge von nahezu idealer Schönheit umgaben. Unter dem Pontifikate Innocenz III. wurde im Jahre 1182 gerade zu San Martino in Monreale wohl das schönste Chiostro, das je erbaut worden ist, vollendet, und die römischen Marmorarii eigneten sich diese Bauform rasch an, indem sie nur einige unwesentliche Änderungen, entsprechend ihrer Geschmacksrichtung, daran vornahmen.

Auf diese Weise fanden die zierlichen Chiostri bald in ganz Italien Eingang.

Die Wirksamkeit der Marmorarii erstreckte sich auch nach Umbrien, das in allen Kunstzweigen namentlich aber in der Architektur zu Beginn ihrer Entwickelung im XII. Jahrhundert, römischen Vorbildern folgte.

Einigermaßen verschieden von der römischen waren die in den Abruzzen und in Neapel entstandenen Bauschulen, insofern als sie die sarazenischen und byzantinischen Eigentümlichkeiten aufwiesen.

Neben den beiden Hauptströmungen, der lombardischen und neurömischen Architektur, die beide rein italienisch waren und in der klassischen Vergangenheit wurzelten, drang der Byzantinismus von allen Seiten nach Italien ein. Seine Haupteingangspforten waren Venedig, Ravenna und Apulien. Ja selbst in der Nähe Roms fand die byzantinische Kultur eine Pflegestätte, welche die Anfänge der italienischen Kunst nicht wenig beeinflußte. In dem herrlich gelegenen Kloster von Monte Cassino, welches mit der einen Seite an die Abruzzen sich anlehnt, während es von der anderen einen weiten Ausblick in die Campagna gewährt, legten die Mönche eine Schule an, welcher die Aufgabe zufiel, byzantinische Kunst in Italien zu verbreiten. Die Schüler wurden im kunstvollen Zusammenstellen von Mosaiken, im Guß von Bronzen und im Malen von Miniaturen und Kirchengemälden unterwiesen. Es scheint indes, daß die Architektur bei diesem Unterricht eine ganz untergeordnete Rolle spielte, wenigstens ist nicht bekannt, daß aus Monte Cassino ein Schüler hervorgegangen, von dem irgendein bedeutenderes Bauwerk auf die Nachwelt gekommen wäre.

II.

Als die Pisaner den Bau des Domes begannen, waren die Comasken ihre nächsten und auch die bekanntesten Architekten, denen sie ein so großes Werk anvertrauen konnten. Es unterliegt wohl keinem Zweifel, daß sie diesen die Ausführung der Arbeiten übertrugen.

»Mit Gottes Gnade unter den Auspizien unserer glorreichen Himmelskönigin, der Herrin von Pisa — Coelorum Reginae ac Pisarum Dominae — ist der Grundstein zum Dome gelegt und dieser der Mutter Gottes geweiht worden am 25. März 1064. Dem

feierlichen Akte wohnten bei der Bischof Wido, die Konsuln und die ganze Stadt.«

Also lautete die Widmung, die insofern ein charakteristisches Merkmal der Zeit war, als früher die Mutter Gottes — Rom ausgenommen — äußerst selten als Schutzpatronin einer Kirche genannt erscheint, und der Dom von Pisa eine der ersten großen Kirchen in Mittel- und Norditalien war, die unter Anrufung der Madonna erbaut worden sind. Siena sollte erst viel später seinen Dom der Mutter Gottes weihen, und ebenso hat Florenz die ursprünglich der heil. Reparata gewidmete Kirche erst nachträglich auf den Namen der Madonna umgetauft. Auch in Lucca, Empoli, Assisi, Perugia, Orvieto und Arezzo gab es nur sehr wenige Marienkirchen. Erst jetzt entwickelt sich der eigentliche Marienkultus, und es ist der Umstand — wie wir später sehen werden — nicht ohne Bedeutung, daß gerade die erste Liebfrauenkirche Toscanas in Pisa entsteht, in jenem Pisa, das ununterbrochen in Handelsbeziehungen zum südlichen Frankreich stand.

Zum obersten Leiter des Baues wurde Buschetto bestimmt, den man lange Zeit seit Vasari auf Grund einer falschen Interpretation seiner lateinischen Grabinschrift für einen Griechen aus Dulichio gehalten hat. In Wirklichkeit gehörte er dem berühmten Pisaner Geschlechte der Roncioni, Herren auf Ripafratta an, auf das viele der vornehmsten Familien der Republik ihren Ursprung zurückführten. Sein Vater Giovanni bekleidete das höchst ehrenvolle Amt eines Richters und sein Bruder Hildebrand — ebenfalls Richter — hatte nach dessen Tode den Posten des obersten »Bauleiters« übernommen, was durchaus nicht besagen will, daß er architektonisch tätig war. Dem widerspricht nämlich die über dem Haupttore angebrachte Inschrift:

Hoc opus eximium, tam mirum, tam pretiosum,
Rainaldus prudens operator et ipse magister
Constituit mire, solerter et ingeniose

Demgemäß muß der eigentliche Erbauer, der capo maestro, jener Rainaldo gewesen sein. Die Sache ist einfach so zu erklären, daß man zum Vorsteher des Werkes einen angesehenen Pisaner ernannte, dessen Aufgabe es war, die nötigen Mittel zu beschaffen und für eine sachgemäße Verwendung zu sorgen, während man für den

Bau selbst einen Fachmann berief, einen hervorragenden Comasken, wie Reinaldus es war. Daß Buschetto nicht Architekt von Beruf gewesen, geht auch schon daraus hervor, daß sein Bruder, der Richter war, dieselbe Funktion nach ihm übernehmen konnte.

Übrigens nahm den ersten »Bauleiter«, den Präsidenten des Baukomitees, die Herbeischaffung der Baugelder vollauf in Anspruch; Pisa allein war nicht imstande, die großen Kosten aufzubringen. Man trachtete deshalb, von auswärts Beisteuer zu erhalten. Und da die Republik mächtig war, suchte mancher durch Geschenke für den Bau der Kathedrale ihre Gunst zu erkaufen. Kaiser Heinrich IV. war selbst mit gutem Beispiele vorangegangen, indem er ansehnliche Güter für den Dombau stiftete. Die Markgräfin Mathilde schenkte im Jahre 1103 Schlösser und Grundstücke in Livorno, Papiani und ein Stück Land in Pisa selbst. Auch die sardinischen Duodezkönige in Cagliari mußten zur Vollendung des heiligen Werkes beitragen. Das Interessanteste jedoch ist, daß sogar der Kaiser von Byzanz, Emmanuel der Comnene, um in gutem Einvernehmen mit den Pisanern zu bleiben, sich zu einer ihn empfindlich belastenden Stiftung zugunsten der »Opera di S. Maria« bequemte. Er schenkte nämlich zu diesem Zwecke die Kirchen des heil. Peter und des heil. Nikolaus in Konstantinopel samt deren Einkünften, sowie einen Teil der Abgaben, die bei der Einfuhr im dortigen Hafen von den Waren erhoben wurden. Die Republik entsendete eigens einen Prior nach Konstantinopel, um diese Stiftungen zu verwalten.

Um die beim Bau Beschäftigten zu besonders gewissenhafter Ausführung anzuspornen, erließ Dagobert, Erzbischof von Pisa, im Jahre 1094 ein Dekret, in welchem er anordnete, daß deren Namen im »Messale« zum immerwährenden Gedächtnisse einzutragen seien, auch sollte bei jeder feierlichen Messe ein Kaplan für sie beten. Doch wollte der Bischof über dem ewigen Heile die zeitliche Wohlfahrt nicht vergessen und verhieß jedem Arbeiter am Ende des Jahres eine Belohnung im Betrage von zwanzig Soldi. Weiter waren im Dekrete alle, die einen Arbeiter abspenstig machen würden, mit Kirchenstrafen bedroht. — Die Pisaner schleppten für den Bau aus aller Herren Länder Material herbei, darunter die verschiedenartigsten Säulen aus Marmor und Porphyr, alte Kapitäle von römischen und byzantinischen Bauten, verwendeten aber auch die Über-

reste alter heimischer Kunst. Der Architekten harrte dabei eine keineswegs leichte Aufgabe, denn es handelte sich nicht bloß darum, all dieses antike Material so zu verwerten, daß die Einheit des Planes nicht darunter leide, sondern sie sollten noch obendrein die Schönheit der Kirche erhöhen. Doch besaßen die Murarii in dergleichen Assimilierungsarbeiten eine besondere Fertigkeit. Überdies existierte in Pisa selbst schon ein ähnliches Beispiel, nämlich die Kirche S. Paolo a Ripa d'Arno, deren Fassade mit vier auf kleineren Säulen ruhenden Galerien verziert war. Jene, sowie die übrigen Verzierungen bildeten ein wahres antiquarisches Museum alter Materialien. Weil aber die Fassade dieser Kirche mit der prachtvollen Fassade der Kathedrale eine gewisse Ähnlichkeit aufwies, wollte man früher behaupten, letztere habe S. Paolo als Vorbild gedient. Dem ist aber nicht so; die Kirche, wie wir sie heute erblicken, ist vor dem Dome erbaut gewesen. Die Verschiedenartigkeit der Kapitäle, Bogen und Säulen, die gar nicht zueinander passen, die Ungeschicklichkeit, mit der sie verwertet sind — bei manchen Säulen ist das Oberste zu unterst gekehrt — all das beweist zur Genüge, daß es sich hier nicht um die Nachahmung eines so hervorragenden Werkes, wie es der Dom ist, handeln konnte, sondern daß der Bau aus einer Zeit stammt, als in der Baukunst noch manche verworrene Begriffe herrschten. Für diese Auffassung sprechen auch die Kirchen S. Frediano und S. Salvatore in Lucca, welche, obwohl vor dem Dome zu Pisa erbaut, dennoch eine ähnliche Ausschmükkung zeigen.

In wahrhaft genialer Weise löste Meister Rainaldus seine schwere Aufgabe. Er schuf ein artistisches Ganzes, behielt aber im wesentlichen die Form der römischen Basilika bei, die er nur durch ein kurzes Querschiff zur regelmäßigen lateinischen Kreuzesform erweiterte. Reihen von Granitsäulen teilen den Raum in fünf Schiffe, ähnlich der Basilika des heil. Paul in Rom. Das Langhaus schloß er mit einer weiten Apsis ab. Über der Vierung erhebt sich eine Kuppel, welche diese Stelle als den Mittelpunkt der vier Kreuzarme kräftig betont. Sie ist durchaus neu erfunden, konstruktiv ganz anders entworfen als die byzantinischen und keineswegs etwa von der Aja Sophia oder von San Vitale übernommen; sie wurde zum Vorbilde der späteren Kuppeln im Abendlande.

Auf den Säulen ruhen Obermauern mit dem Triforium und mit

durchbrochenen Galerien verziert; sie stützen prächtig behauene Balken, die heute leider hinter einer kassetierten Decke verborgen sind.

Nicht minder glänzend und regelmäßig ist die Ausstattung des Aeußeren. Der grandiose, dekorative Gedanke kommt namentlich in der Fassade zur vollen Geltung, welche aus übereinander aufgesetzten Rund-Säulen-Galerien besteht. Da diese Galerien nach aufwärts immer schmäler werden, verleihen sie dem Bau etwas ungemein Zierliches und Aetherisches. Die Säule ist hier zum edelsten architektonischen Ausdrucksmittel geworden.

Der künstlerische Eindruck, den der große Bau hervorbringt, wird noch gehoben durch die bunte Marmorbekleidung der Wände, die abwechselnd in weißen Platten von Carrara und dunkelgrünen, genannt Verde di Prato, ausgeführt wurde. Diese Zusammenstellung ist sogar eines der hervorstechendsten Merkmale toscanischer Bauten geworden.

Dieses erste große, selbständige Werk mittelalterlicher Baukunst in Pisa kennzeichnet bereits sehr deutlich die kommende Richtung der dortigen kirchlichen Architektur. Hier schon treten andere Ideale hervor als im Norden.

Der Typus der lombardisch-romanischen Kirche unterliegt wesentlichen Änderungen. Vor allem steht der Glockenturm abseits ohne Verbindung mit der Kirche: denn er schießt zu sehr in die Höhe und enthält naturgemäß zuviel senkrechte Linien, um mit den vorherrschenden horizontalen, die das Auge des Südländers so angenehm berühren, in Einklang gebracht werden zu können. Ein Ersatz für den Turm ist durch die Kuppel geschaffen, die zum wesentlichen architektonischen Schmuck des Gotteshauses wird, und mit der sich die horizontalen Linien geradezu vermählen. Das Vorwiegen derselben im Verein mit der Scheu des Südländers vor der Sonne hat die Einschränkung der Fenster zur Folge, was der Malerei größere Wandflächen bietet, ganz im Gegensatz zu den nordischen Völkern, die dem Kircheninnern möglichst viel Licht zuzuführen suchten.

Der Stil des Domes beruht also in so mancher Beziehung auf neuen künstlerischen Eingebungen mit charakteristischen Merkmalen. Dahin gehören: die Form des lateinischen Kreuzes mit einer Kuppel, das Verschmelzen der Basilika mit den Formen der lombardi-

schen Kirchen, die Verwendung ganzer Reihen kleiner Säulen, um den Mauern etwas Leichtes, Durchscheinendes zu verleihen, endlich die Bekleidung der Wände mit weißem und dunkelgrünem Marmor. Auch war hier seit römischer Zeit zum ersten Male in künstlerischer Weise eine organische Verbindung zwischen dem Innern und der Fassade hergestellt.

Trotz all dieser Vorzüge stehen wir doch vor der Kathedrale von Pisa als vor etwas Halbem, vor einer Mischung lombardischer und byzantinischer Bauelemente, die wohl sehr malerisch sein mögen, uns aber trotzdem etwas seltsam anmuten. Man sieht es diesem Werke an, daß es nicht aus einem Guß geschaffen ist, daß es noch nicht den letzten Ausdruck einer neuen italienischen architektonischen Idee verkörpern kann. Soll ein neuer Baustil entstehen, so muß die Materie vom künstlerischen Gedanken der Nation, vom abstrakten Begriff durchdrungen sein, das Rohe und Harte, das ihr anhaftet, verlieren, sich zur Höhe der Idee erheben und von dieser gewissermaßen durchgeistigt werden. Es muß Idee und Materie verschmelzen, und der vollkommenste Einklang herrschen, gleich jener Harmonie, welche die unvergängliche Schönheit der griechischen und später der gotischen Architektur bedingt. Diese Einheit von Geist und Materie läßt die Pisaner Kathedrale noch vermissen, diesen Mauern hat der Genius des emporstrebenden italienischen Volkes noch nicht voll seinen Stempel aufgedrückt. Erst das Zusammentreffen der gotischen Architektur mit den Errungenschaften der lombardischen und der Pisaner Baukunst sollte am Ausgange des Mittelalters dieses Ideal des italienischen architektonischen Gedankens verwirklichen, und ein so wunderbares, idealschönes, klares, durch und durch südliches Werk zeitigen, wie es der Dom von Siena ist. Siena blieb es vorbehalten, das Problem der christlichen Architektur für Italien zu lösen.

Eingeweiht wurde der Pisaner Dom im Jahre 1118. Der Einfluß des Baues ist an zahlreichen Pisaner Kirchen wahrzunehmen. Diese zumeist sehr alten Gotteshäuser wurden nunmehr nach dem Vorbilde des Domes umgebaut und ausgeschmückt. Selbstverständlich würden wir da vergeblich nach Reinheit des Stiles suchen, denn fast jedes Zeitalter hat dort Spuren seiner künstlerischen Bestrebungen zurückgelassen. Sehr deutlich erinnern an die Kathedrale die Kirchen: S. Frediano, S. Sisto, S. Sepolcro, S. Michele in Borgo

und die in einiger Entfernung von der Stadt liegende Kirche S. Pietro in Grado. Aber auch im weiteren Umkreise machte sich der Einfluß der neuen Kirche geltend. Städte wie Lucca, Pistoja, Empoli, ja selbst Florenz entlehnten viel von Pisa. Ebensowenig kann in Abrede gestellt werden, daß sogar Giotto als Architekt und die ganze italienische Gotik Pisa viel zu verdanken haben.

Dem Ehrgeiz der stolzen Bürgerschaft von Pisa war mit dem Besitz der prächtigen Kathedrale allein noch nicht gedient. Nach damaligen Anschauungen der Religion sowohl als des Privatlebens beanspruchte man ein Baptisterium, entsprechend der Größe der Stadt. Bis ins XIV. Jahrhundert wurden die Kinder durch Eintauchen in Weihwasser getauft; der Akt war um so feierlicher, als er nur zweimal im Jahre, am Charsamstag und am Vorabende des Pfingstfestes vorgenommen wurde. Die Kirchenbehörde gestattete nur ausnahmsweise, im Notfalle ein Abweichen von der Regel. Ins Baptisterium wurden nun die Kinder aus der ganzen Stadt zusammengetragen und dreimal ganz im Wasser untergetaucht, was zur großen Sterblichkeit der Täuflinge nicht wenig beitrug. Wohl aus mißverstandener Hygiene, vielleicht auch um dem gewöhnlichen Volke fernzubleiben, erwirkten sich nun wohlhabende Leute die Erlaubnis, ihre Kinder in Wein oder Öl tauchen zu dürfen, ein Mißbrauch, dem die Bischöfe wiederholt scharf entgegentraten. Das Baptisterium oder die Kirche des hl. Johannes des Täufers, wie man es nannte, spielte also im italienischen Volksleben eine wichtige Rolle, und die Bevölkerung hing mit besonderer Pietät an dem Gebäude, in dem sie Glaube und Namen erhalten. In einem schönen Baptisterium getauft zu sein, galt für das ganze Leben als eine gewisse Auszeichnung. Selbst Dante spricht mit inniger Rührung von seinem »bel San Giovanni« in Florenz.

Mit dem Bau ihres Baptisteriums begannen die Pisaner im Jahre 1153, unter der glorreichen Regierung des Konsuls Griffi. Der Erbauer war auch jetzt wieder ein Comaske, der Magister Diotisalvi (Deus te salvet), der gleichzeitig in Lucca tätig war. Er ließ sich ganz von den Ideen der alten Dombaumeister leiten. Nur griff er eine zweite, ebenfalls von der Antike ererbte Stilform auf, die Rotunde, welche er mit einem Kranz von Galerien umgab, die sich bereits als bauliche Zierde bewährt hatten. Wie eine gigantische päpstliche Tiara schwingt sich der Prachtbau in drei von Säulen umringten

Absätzen empor, gekrönt von einer birnenförmigen Kuppel. Die späteren gotischen Zusätze, wie kleine Giebel und Spitztürmchen, haben der Reinheit der ursprünglichen Formen nicht wenig geschadet; denken wir sie uns aber weg, so haben wir ein Werk vor uns, das an Schönheit des architektonischen Gedankens dem Dome nahezu ebenbürtig erscheint.

Die Baugeschichte des Baptisteriums wird anläßlich einer für die damaligen finanziellen Verhältnisse der Stadt bemerkenswerten Tatsache erwähnt, wobei wir gleichzeitig eine anderweitig höchst interessante Aufklärung erhalten. Vor Beendigung des Baptisteriums waren nämlich die Mittel erschöpft. Da legten sich die Pisaner eine freiwillige Steuer auf; jede Familie sollte einen Soldo in Gold geben. So brachte man 34000 Soldi auf. Demnach zählte die Stadt damals zumindest 150000 bis 200000 Einwohner.

Derselbe Pisaner Stil fand auch auf das jüngste dieser drei Gebäude, die zueinander gehören, Anwendung: auf den berühmten Glockenturm, den man im Jahre 1174 zu bauen anfing. Der heutige schiefe und teilweise eingesunkene Turm ist eine Karikatur des ursprünglichen, herrlich entworfenen Werkes. Es ist erwiesen, daß die Architekten Bonanno und Wilhelm von Innspruck nichts weniger als einen schiefen Turm im Sinne hatten, und der Plan einer künstlichen Neigung erst dann reifte, als das Fundament sich auf einer Seite gesenkt hatte. Der heutige Turm macht einen unangenehmen Eindruck. Denken wir uns denselben jedoch schlank und aufrecht stehend, so ist er unstreitig eines der interessantesten Werke der Baukunst, das sich mit seinem Ringe von Kolonnaden, denen derselbe ornamentale Gedanke wie der Fassade des Domes zugrunde liegt, diesem würdig anreiht.

III.

Auf der Höhe des ersten Stockwerkes der Eingangshalle zur Kirche S. Martino in Lucca befindet sich auf zwei Konsolen die Statue des hl. Martin zu Pferde; sie stellt den Moment dar, in welchem der Heilige seinen Mantel mit einem Bettler teilt. Das Werk stammt zwar aus der Mitte des XIII. Jahrhunderts — und dennoch, wie fällt es durch seine Schönheit auf! Also schon damals, vor dem Auftreten Pisanos, kann sich Toscana rühmen, einen



Phot. Alinari.

S. Martino. Lucca, Dom.



Künstler gewonnen zu haben, der etwas so Vortreffliches zu leisten imstande war. Die Gestalt des Heiligen selbst verrät allerdings antike Reminiszenzen, aber der Bettler und das Pferd zeugen für eine so große künstlerische Selbständigkeit, ein so eindringendes Naturstudium, daß nur ein Bildhauertalent ersten Ranges so etwas hat schaffen können. Das Denkmal trägt indes unanfechtbar lombardisches Gepräge, und sein Schöpfer war der Comaske Guidetto aus Como.

Diese Gruppe des hl. Martin spricht eine überaus deutliche Sprache und sagt uns mehr als viele andere gleichzeitige Plastiken in Italien. Sie scheint wie aus dem Norden hierher übertragen und beweist, wie mächtig der Einfluß der Comasken auf die Bildhauerei, selbst auf die pisanische, gewesen. Toscana war damals nicht imstande, dergleichen zu leisten. Es mußte in der Architektur wie in der Plastik erst bei den Lombarden in die Schule gehen.

Die Gruppe stößt an die Mauer, ist deshalb nicht allseitig ausgeführt, das Pferd zumal schließt sich rechts an die Wand an. Am besten ist die Gestalt des Armen getroffen, der sich gegen den Reiter neigt, um dankbar das Stück Mantel entgegenzunehmen — unverkennbar eine Studie nach der Natur. Der hl. Martin sitzt etwas steif auf seinem Roß, die ganze Breitseite dem Beschauer zugewendet, so daß das im Steigbügel vorgestreckte Bein seiner ganzen Körperhaltung widerspricht. Das Pferd, langgestreckt, mit sehr gut gebildetem Kopf und Nacken, unterscheidet sich völlig von den römischen und byzantinischen Pferdetypen, dagegen fällt sofort die Rassenähnlichkeit mit dem Pferde der Reiterstatue Konrads III. in Bamberg auf. Nur die Figur des Heiligen selbst in ihrem oberen Teile läßt erkennen, daß die Gruppe auf dem klassischen Boden römischer Denkmäler entstanden ist. Der Kopf dürfte offenbar irgendeiner römischen Büste nachgebildet sein, und der von der einen Schulter zur anderen hinübergeworfene Mantel erinnert an den Wurf der römischen Toga.

Die Martinskirche in Lucca war ein altes Gebäude und konnte ebensowenig wie die Loggia vor der Fassade, wo die Hökerinnen ihren Kram feilboten, den künstlerischen Forderungen des neuen Jahrtausends entsprechen. So wurde denn ein völliger Umbau beschlossen, und im Jahre 1070 weihte der Bischof Anselm von Bedagio, der spätere Papst Alexander II., in Anwesenheit von 32 Bi-

schöfen sowie der Markgräfinnen Mathilde und Beatrice den neuen Bau ein.

Die künstlerische Ausgestaltung der Kathedrale, insbesondere aber die Vollendung der Fassade und Loggia, zog sich sehr in die Länge; erst an der Grenzscheide des XII. und XIII. Jahrhunderts war die plastische Ausschmückung völlig abgeschlossen. Der eigentliche Werkführer, Operajo maggiore, war der Bildhauer und Architekt Guido Bigarelli aus Como, derselbe Künstler, von dem das Taufbecken im Baptisterium zu Pisa herrührt. Neben ihm waren auch noch andere lombardische Bildhauer am Bau von San Martino beschäftigt; so wurde die Domfassade eine wahre Musterkarte comaskischer Kunst in Toscana. Zum Besten gehören die unter dem Porticus eingelassenen Reliefs mit Legenden aus dem Leben des hl. Martin. Hier zeigt sich im Gesichtsausdruck der dargestellten Mönche eine so feine Beobachtungsgabe, ein solches Verständnis der Natur, wie es nur einem bedeutenden Künstler eigen sein konnte. Die Bemalung muß den Eindruck nicht wenig gesteigert haben.

Die Comasken entwickelten eine ungewöhnliche Fertigkeit in der Bearbeitung des Marmors en haut relief. Ihre Bildhauerei hielt sich jedoch in der Regel streng innerhalb der für die Architektur vorgezeichneten Grenzen, und ihr einziges Streben war darauf gerichtet, dieser als Schmuck und zur Unterstützung zu dienen. Sie meißelten Kapitäle, Gesimse, Türverzierungen, Architrave, Füllungen und Friese: alles in romanischer Art geschmückt, teils mit Pflanzen, teils mit Tierornamenten. Löwen, Drachen, ingrimmige Panther, gräuliche Gnomen, all das drängte und häufte sich in wirrem Durcheinander; hier stand auf einer Konsole ein Löwe, dort ein Adler, auch wohl einmal eine kurze, ungeschickte Engelsfigur mit breitgeöffneten Flügeln. Bisweilen erblickte man auch ein dickes Männlein, das an den einen oder anderen comaskischen Meister oder an eine von den bauleitenden Ortsgrößen erinnern sollte.

Damit begnügten sich aber diese Steinmetzen nicht, sie wagten sich auch an figürliche, allegorische Darstellungen heran, ja selbst an solche ganzer Legenden aus dem Leben Christi oder, wie wir gesehen haben, der heiligen Patrone der Kirche. Ihr Lieblingsthema war indes die Personifikation der Monate oder der Zeichen im Tierkreise. So stellten sie den Januar als den Mann dar, der sich

am lodernden Feuer wärmt, den Februar als Fischer, der eine Angelrute über dem Wasser hält, den Mai als Reiter mit Blumen in der Hand und den Dezember als Bauer, der ein von der Decke herabhängendes Schwein ausweidet. Die Gestalten in diesen plastischen Darstellungen sind meist untersetzt, mit großen Köpfen, breitknochigen Gesichtern und zeigen fast durchwegs den germanischen, nirgends den südlichen Typus. Die stehenden Figuren, alle von derselben Größe, nehmen die ganze Höhe der Steinplatte ein; dem Künstler war es dabei wenig um richtige Maßverhältnisse zu tun, so daß z. B. Reiter mit ihren Pferden ebenso hoch sind wie Figuren, die auf einer Bank sitzen. Den Comasken kam es wesentlich darauf an, daß die Platte so wenig als möglich leere Stellen aufweise. Die Gestalten sollten nur mit den architektonischen Linien des ganzen Ornaments im Einklang stehen. Trotz alledem ist ihnen eine gewisse realistische Tendenz nicht abzusprechen, so besonders in der Gewandung. Sie kleiden ihre Gestalten im Geschmacke der Zeit oder lassen sie die Mönchskutte tragen und nicht etwa antike Togen oder Tuniken. Nur in der Technik und der Gruppierung erkennt man die Byzantiner Art. Hier dienten ihnen namentlich die Elfenbeinreliefs als Muster, welche von Osten her über die ganze damalige Welt Verbreitung fanden.

Beim Anblick dieser Arbeiten erst wird uns die Erscheinung eines so großen künstlerischen Genies, wie es Niccolò von Pisa war, völlig verständlich. Lombarden waren es, die dieser mächtigen Persönlichkeit den Boden bereitet hatten. Seit langem besteht unter den Kunsthistorikern der Streit, ob Niccolò Pisano ein Toscaner gewesen und aus Pisa stamme oder ob Süditalien seine Heimat sei. Für die letztere Ansicht scheint allerdings ein in den Sieneser Akten aufgefundenes Dokument zu sprechen, worin verzeichnet steht, daß der Cistercienser Fra Malano, Bauleiter des dortigen Domes, am 11. Mai 1266 den Magister Nikolaus, Sohn des Peter aus Apulien, berufen habe: »Requisivit magistrum Nicholam Petri de Apulia.« Diese paar Worte gaben Anlaß zu zahlreichen Erörterungen und Vermutungen, wonach überhaupt die Anfänge der toscanischen Bildhauerei in Süditalien zu suchen wären[1]). Diese Annahme ist indes nicht bloß durch neuere Forschungen

---

[1]) Crowe & Cavalcaselle und viele andere.

toscanischer Gelehrter widerlegt worden, sondern es spricht auch im allgemeinen eine nähere Betrachtung der damaligen Kunststätten dagegen. Vor allem scheint in obiger Urkunde nicht von Apulien in Süditalien die Rede zu sein, sondern von einer Vorstadt Luccas, die Pulia oder Apulia hieß[1]). Den Hauptbeweis für die pisanische Herkunft Niccolòs aber bilden Quittungen im sienesischen Archiv, die von ihm ausgestellt sind, als er an der dortigen Kanzel arbeitete[2]).

Die eine schließt: »Ricevuto pel pergamo io Niccolò Pisano della capella di san Blasio«, was offenbar besagen will, daß Niccolò im Pfarrsprengel di San Blasio in Pisa geboren ist; andere Quittungen, vom 26. Juli 1267 und 6. November 1268, bestätigen genau dasselbe. Dort hat der Künstler dreimal unterzeichnet: Ego magister Nicolaus olim Petri lapidum de Pissis, popoli sancti Blasii. Damit sind wohl alle Zweifel an der pisanischen Abkunft Niccolòs behoben.

Übrigens ist der ganze Streit meines Erachtens ziemlich belanglos. Wichtiger wäre die Frage, wo das Milieu zu suchen ist, dem der Meister seine Ausbildung zu verdanken hat. Eine Reihe von Kunsthistorikern will es unbedingt außerhalb Pisa sehen; denn das erste Werk Niccolòs in dieser Stadt datierte erst aus dem Jahre 1260, als er bereits im 50. Lebensjahre stand.

Darauf ist aber zu erwidern, daß wir auch in Süditalien weder vor 1260 irgendwelche Arbeiten von ihm kennen noch etwas aus späterer Zeit. Demnach kommt darin Apulien durchaus kein Vorrang vor Pisa zu.

Andererseits muß aber auch anerkannt werden, daß im Gebiet von Neapel um die Mitte des dreizehnten Jahrhunderts, zur Zeit Friedrichs II., ein ziemlich intensives Kunstleben herrschte; der Kaiser ließ nämlich seine Schlösser in Foggia, Lucera und Castel del Monte mit antiken Kunstwerken ausschmücken, was Kunst und Künstler der damaligen Zeit beeinflussen mußte; eine Einwirkung dieser Arbeiten sowohl auf die Bau-, als auf die Bildhauerkunst ist unver-

[1]) Tanfani Centofanti aus Pisa behauptet auf Grund lokaler Akten, die südliche Vorstadt von Lucca habe Pulia geheißen; überdies existiere ein Pulia bei Arezzo. Centofanti, Della Patria di Niccolò Pisano, estratto dal giornale: Lettere e arti, N. 12. Bologna 1890.

[2]) Diego Martinelli: Gli artisti pisani im Sammelwerk: La vita italiana nel Trecento. Milano 1897.

kennbar. Eines der hervorragendsten Denkmäler dieser Art war wohl die Volturnobrücke in Capua. mit wundervollem Tore, welches römische Hermen und zeitgenössische Skulpturen zierten. Leider ist die Brücke im Jahre 1559 zerstört worden, und befinden sich heute nur noch Bruchstücke im Stadtmuseum zu Capua, unter anderem auch drei kolossale Bruchstücke. Zwei davon sollen die berühmten obersten Heerführer des Kaisers, Pier della Vigna und Rofredo da Benvenuto darstellen, der dritte Kopf und zugleich der schönste, genannt Donna Capua, scheint die recht getreue Kopie einer antiken Juno zu sein. Alle diese Werke, ebenso Büsten damaliger Zeit aus Ravello und Scala — eine wird in Berlin aufbewahrt — tragen scharf ausgeprägte Züge byzantinischer Kunst. Eine Arbeit, die annähernd den Werken Pisanos ähneln würde, gibt es im Süden nicht, umgekehrt läßt sich aber auch an den Arbeiten dieses Künstlers nichts entdecken, was byzantinischen Einfluß erraten ließe; sie sind vielmehr ausschließlich von der antiken sowie der lombardisch-romanischen Kunst inspiriert. Pisa war bereits im Altertum eine Pflegestätte der Architektur, und es haben sich dort bis zu Pisanos Zeiten viele architektonische und Skulpturwerke der Römer erhalten. Ein junger strebsamer Bildhauer konnte also kaum eine bessere Anregung finden als gerade hier, wo ihm zahlreiche antike Vorbilder zu Gebote standen.

Nehmen wir aber trotzdem an, Pisano habe sich außerhalb seiner Vaterstadt ausgebildet, so spricht doch die größere Wahrscheinlichkeit für Cigognaras Annahme[1]), er habe seine Jugend in Rom verbracht. Seine künstlerischen Ansichten stehen keineswegs im Widerspruche zu den Richtungen, die in der damaligen römischen Kunst vorherrschend waren. Auch konnten die Marmorarii, die in Architektur und Plastik weit über der süditalienischen Schule standen, ihm bedeutend mehr bieten. Hatte doch unter ihnen die Familie der Cosmaten gegen Ende des XII. Jahrhunderts ihre Tätigkeit begonnen, und schmückten doch während seiner Studienzeit bereits zahlreiche Werke dieser Künstler die Kirchen von Rom und ganz Mittelitalien. Überdies hatten beim Auftreten Pisanos die Überlieferungen aus der klassischen Zeit der Bildhauerkunst mehr oder weniger in ganz Italien den Sieg über den Byzantinismus davongetragen, in Rom nicht minder als in Pisa und Norditalien.

[1]) Cigognara. Storia della scultura I. lib. III.

Auch war Pisa als Mittelpunkt künstlerischer Bestrebungen außerordentlich günstig gelegen, denn nordische Strömungen, deren Träger die Comasken waren, kreuzten sich hier mit lateinischen Anschauungen, als deren Vertreter die römischen Marmorarii anzusehen sind. Es liegt daher durchaus kein Grund vor, für Pisano ein anderes künstlerisches Milieu zu suchen als seine Vaterstadt, da er hier reichlich vorfand, was für seinen Beruf nötig war, und kein anderer Ort in Mittelitalien sich darin mit Pisa messen konnte.[1])

Es bleibt nur noch eine Frage zu beantworten, die nicht genügend erforscht ist: inwiefern nämlich die französische Bildhauerei des XII. und XIII. Jahrhunderts Niccolò, besonders in seinen Anfängen, beeinflußt hat. In der Zeit, als er sich noch die technischen Fertigkeiten seines Berufes anzueignen bestrebt war, stand bereits die Plastik in Frankreich und teilweise auch in Deutschland auf einer ungleich höheren Stufe als in Italien, Rom inbegriffen. Die gotischen Dome wurden mit herrlichen Figuren in natürlicher Größe geschmückt, die in Bezug auf monumentale Kraft des Ausdrucks nahezu der antiken Skulptur zur Seite gestellt werden können. Die französische Kunst, deren Ursprung in der Provence zu suchen ist, nahm sich die aus alten Zeiten dort übriggebliebenen gallo-römischen Sarkophage zum Muster und schmückte die Kirchen in S. Gilles, Arles, Moissac und Conques mit Plastiken aus. Ihre Blüte erreichte sie in der Schule von Chartres, welche die Gegenden von der Languedoc bis Burgund mit einer fast unübersehbaren Reihe von herrlichen Statuen erfüllte.

Etwas später als in Chartres, aber immerhin noch einige Jahrzehnte vor dem Erscheinen Pisanos, wurde die »Notre-Dame« in Paris (1215) mit monumentalen Bildwerken ausgestattet und in der Kathedrale zu Amiens (nach 1240) jene weltberühmte Erlöserstatue, le beau Dieu d'Amiens, aufgestellt, die bis zur späteren Renaissance nicht ihresgleichen findet.

Hätten die französichen Bildhauer Marmor zu verarbeiten gehabt und nicht groben Stein, sie hätten damals mit Michelangelo wett-

[1]) Das vortreffliche Werk von J. B. Supino, »Arte Pisana. Firenze, Alinari 1904«, bestätigt im wesentlichen meine Ansicht, daß Pisano an Ort und Stelle genügende Elemente zur Schulung seines Talentes hatte. Einerseits die römischen Überreste, andererseits die französische Gotik.

eifern können. Um die Mitte des dreizehnten Jahrhunderts entwikkelte sich, allerdings unter dem Einflusse der französischen Kunst, auch in Deutschland ein sehr orgineller Bildhauerstil, der in der »goldenen Pforte« des Münsters zu Freiberg im Erzgebirge, im Altar zu Wechselburg und im Straßburger Münster zu hoher künstlerischer Vollendung gediehen ist.

Wie wir bereits früher erwähnt, bestanden zwischen Pisa und Frankreich sehr innige Beziehungen. Dabei müssen wir noch hervorheben, daß italienische Pilger, die nach St. Jago di Compostella wallfahren wollten, gewöhnlich in der aquitanischen Abtei S. Peter zu Moissac rasteten. Gerade in dieser Abtei blühte damals ganz besonders die südfranzösische Bildhauerei. Wenn wir dann weiter bedenken, daß die lucchesischen maestri Comacini in unablässigem Verkehr mit ihren in Frankreich und Deutschland tätigen Genossen standen, so liegt auf der Hand, daß Niccolò von der künstlerischen Bewegung im Norden wissen mußte und wohl auch Zeichnungen französischer Arbeiten zu Gesicht bekam. An der Kanzel von Pisa ist aber noch keine Spur von französischem Einfluß zu entdecken, und die Gruppe des hl. Martin in Lucca sowie andere Werke der Comasken scheinen bis dahin die einzigen Vermittler zwischen dem Norden und Pisano gewesen zu sein. Erst in der Kanzel von Siena und noch mehr in Niccolòs spätestem Werke, der Zisterne von Perugia, kann der Künstler sich der französisch-gotischen Kunstströmung nicht mehr ganz entziehen, die seinen Sohn Giovanni schon völlig beherrschte.

Doch konnten sich weder Vater noch Sohn zu der monumentalen Größe der französischen Kunst emporschwingen, und wenngleich Giovanni genug Kraft besaß, um sich vom Basrelief loszureißen und stehende Figuren zu schaffen, so sind diese immer noch in kleinem Maßstabe gehalten. Es gebricht ihm an Mitteln, um große Gestalten in Marmor zu meißeln. Daran wagen sich erst die Riesen der italienischen Renaissance.

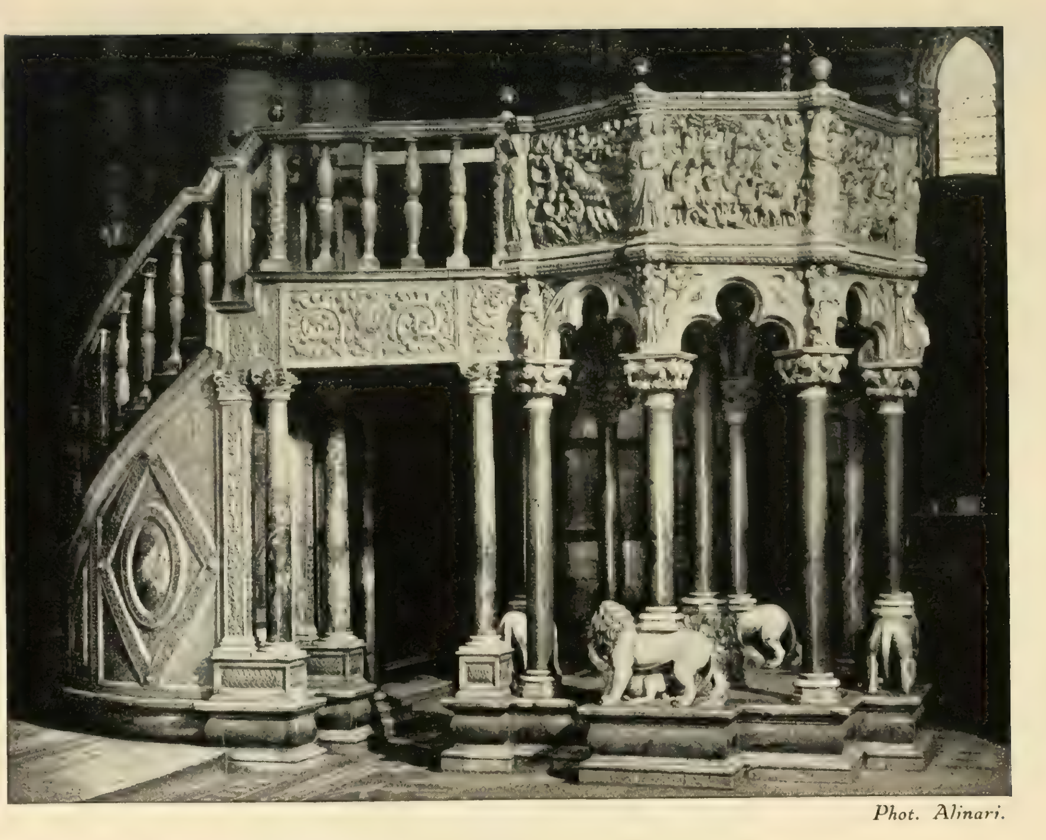
Niccolò blieb eben zeitlebens ein genialer Comaske. Anlehnen an die Architektur, das Studium der Natur, antike Vorbilder und romanische Überlieferungen — das waren die Grundlagen seiner Entwicklung. Deshalb trägt der architektonische Teil der Kanzel von Pisa wie Siena dem Schöpfer fast ebensoviel Ehre ein wie der plastische. Die Plastik dient hier nur zur Ergänzung jener wunderbar

schönen architektonischen Formen, die eine meisterhaft gelungene Erfindung auszeichnet.

Die Zeichnung der Kanzel ist noch vollkommen lombardisch, ja selbst die Art und Weise, wie die Flachreliefs in die Wand eingelassen sind, unterscheidet sich nicht im geringsten von dem Herkommen der Comasken. Aber ein ungeheurer Fortschritt liegt vor allem im plastischen Teile: die Köpfe der Relieffiguren in den biblischen Szenen sind voll Ausdruck, und wäre nicht die einigermaßen störende Unmasse verschiedenartigster Gestalten mit ihrer unverhältnismäßigen Kürze, dann würde auch unser Auge an ihnen nicht Anstoß nehmen. Wie sie aber unter Pisanos Meißel hervorgegangen, sind sie immer noch zu sehr Bestandteil und Ornament der Kanzel, bei welcher der Meister das Hauptgewicht auf die architektonische Wirkung gelegt hat. Die Plastik spielt hier der Architektur gegenüber noch eine viel zu sehr untergeordnete Rolle und hat sich noch nicht von lombardischen Regeln und Überlieferungen befreit. Daher die Überladung der Platte mit Reliefs bis an den Rand, daher die sklavische Nachahmung der christlichen Sarkophage aus den ersten Jahrhunderten nach Christus, welche in die lombardische Kunst übergegangen ist. Niccolò geht hier so weit, daß er auf einer Platte fünf Reihen von Gestalten darstellt, wie beispielsweise in seinem Jüngsten Gericht an der sienesischen Kanzel. Erst wenn wir das ganze Bild förmlich einer Analyse unterziehen, die einzelnen Figuren aus diesem Gedränge herausholen, sehen wir, welch einen Riesenfortschritt die Bildhauerkunst unter Pisanos Hand gemacht hat, und wie hoch sie über allen anderen künstlerischen Arbeiten seiner Zeit steht.

Die griechisch-römische Plastik hat er insofern mit Vorteil benutzt, als er gewisse Gestalten und technische Handgriffe der alten Meister nachahmte; nur vermochte er nicht, seinen Schöpfungen auch den Geist der Antike einzuhauchen, was ihn aber andererseits wieder vor einer gänzlichen Abhängigkeit von derselben bewahrte, Pisano muß auch etruskische Sarkophage gekannt haben; auf diese sind wohl am ehesten jene gedrungenen Figuren zurückzuführen, denen jedes Ebenmaß der Glieder fehlt, und die eines der charakteristischesten Merkmale seiner Kompositionen bilden.

Die Genesis von Pisanos Talent und Technik tut seinen Verdiensten um die Kunst nicht den geringsten Abbruch. Wir dürfen nur die Sache nicht so darstellen, als hätte vor ihm die Bildhauerkunst



Phot. Alinari.

Die Kanzel des Niccolò Pisano im Dom zu Siena.





Phot. Alinari.

»Kreuzigung«. Kanzelrelief des Niccolò Pisano zu Pisa.



völlig brach gelegen, und als wäre er der Anfang von allem gewesen. Neben der ungeheuerlichen Statue des Erzengels Michael in Groppolo, die man oft als Zeugnis für den Verfall der Bildhauerei vor Niccolò anführt, darf man auch nicht Benedetto Antelani in Parma vergessen, und ebensowenig die Kanzel von Guido da Como in San Bartolomeo zu Pistoja, die Gruppe St. Martin in Lucca sowie manches andere. Die Ausstattung der Kirche von Groppolo konnte ein simpler Handwerker besorgt haben, während in Lucca Künstler arbeiteten.

Zu St. Martin in Lucca befinden sich über dem linken Portal noch zwei Flachreliefs, die, wenn nicht von Pisano selbst gemeißelt, doch unter seinem Einfluß entstanden sind. Das eine stellt die Heil. Drei Könige dar, das zweite, halbkreisförmige, die »Kreuzabnahme«.

Zugegeben, diese Arbeiten wären von Pisano und nicht von einem seiner Schüler, so unterliegt es keinem Zweifel, daß sie einer späteren Periode seines Schaffens angehören. Zumal die Kreuzabnahme dürfte der letzte Ausdruck dessen sein, was dem Talente Pisanos erreichbar war. Weder sklavische Reminiszenzen antiker Sarkophage noch die naturalistischen Übertreibungen der sienesischen Kanzel finden sich hier vor, wohl aber verschmelzen in dieser Komposition alle Elemente, aus denen seine Kunst sich herausgebildet hat, harmonisch zu einem dem Ort und Gegenstand entsprechenden Ganzen. Allerdings beherrscht der Künstler auch hier noch nicht völlig den Stoff, aber annähernd überwindet er doch jene Schwierigkeiten, welche ihn bisher in der Aussprache seines Gedanken hemmten. Crowe und Cavalcaselle behaupten, in dieser »Kreuzabnahme« sei die Kunst so weit fortgeschritten, daß es zur vollsten Reife nur noch eines Michelangelo bedurfte — allerdings eine etwas gewagte Behauptung. Meines Erachtens liegt der Wahrheit näher, was Donatello sagte: er habe von Pisano nicht wenig gelernt.

Niccolò blieb, wie jedes mächtigere Talent, fern einer Manier in seiner Kunst. Der Entwicklungsgang seines ganzen Lebens läßt einen stetigen Fortschritt erkennen. Dafür spricht die »Kreuzabnahme« und in erster Linie der Brunnen in Perugia, unter Mitwirkung seines Sohnes Johannes gegen 1280 vollendet. Bei den Reliefs der Wasserbehälter haftet er nicht mehr an seiner früheren Methode, die ganze Platte mit Figuren zu überladen, sondern bringt in schlichter und feinfühliger Weise gewöhnlich nur je zwei Gestalten an,

ein Maßhalten, wie es die florentinischen Künstler übernommen haben, und das auch die Reliefs auf Giottos Campanile auszeichnet.

Die Arca des heil. Dominik in der Kathedrale zu Bologna, deren mittlerer Teil ein Werk aus Niccolòs späterer Zeit ist, bildet auch einen Beweis seines ununterbrochenen Bildungsganges. Die Gestalten, besonders die der Mönche, sind meisterhaft entworfen und der technische Fortschritt ein ganz ungeheurer.

Genies reagieren auf Zeitströmungen so empfindlich wie Instrumente, die auf Observatorien ferne kosmologische Ereignisse im voraus anzeigen. Niccolò gehört zu jenen Künstlerindividualitäten, die, ob bewußt oder unbewußt, die geheimsten Gedanken ihrer Zeit erraten und wiedergeben. Seine Werke sind ein charakteristischer Ausdruck jenes Gärungsprozesses, aus dem die Renaissance geboren ward, und der sich überall bemerkbar machte, nicht bloß auf dem Gebiete der Literatur und Kunst, sondern auch in den religiösen Vorstellungen, in Sprache und Sitten.

Pisanos Tätigkeit war eine außerordentlich vielseitige: er wollte nicht nur eine neue Technik erfinden, die es dem Künstler ermöglichen sollte, seinen Gebilden genau jene Form zu geben, wie sie ihm in Gedanken vorschwebte, sondern er bezweckte auch, das nationale Wesen, die italienische Eigenart zum Ausdruck zu bringen, das christlich-religiöse Empfinden und den Sinn für das Schöne zu wecken.

Die Lösung der erstgenannten Aufgabe gelang ihm vollständig. Er führte die Technik zu einer solchen Vollendung, daß es seinen Nachfolgern keine Schwierigkeit bereitete, nicht nur menschliche Gestalten zu meißeln, sondern ihnen auch die gewollte Seelenstimmung einzuhauchen. Was die italienische Sprache den toscanischen Dichtern mit Dante an der Spitze zu verdanken hat, und wie diese das »Volgare« kristallisiert und es befähigt hatten, was die menschliche Seele im tiefsten Grunde bewegt, alle ihre Leidenschaften, ihren Haß und ihre Liebe auszudrücken, so schuf Pisano aus Torsos römischer Marmorstatuen und den noch unbelebten lombardischen Figuren die nationale Bildhauersprache. Versenkt ein Stück von Pisanos Werken in die Fjords von Norwegen! — die es nach Jahrhunderten auffinden, werden sagen, es sei italienischer Marmor.

In einer Hinsicht stand Pisano nicht auf der Höhe der Zeit und entsprach sein »Wollen« nicht seinem »Können«. Er war nicht

imstande, die christlich-religiösen Ideale wiederzugeben, die das Erscheinen des hl. Franciscus so mächtig angeregt hatte. Obgleich sicherlich ein großer Künstler, kann er doch nicht als Begründer der neuchristlichen Bildhauerkunst gelten. Es genügt, den antiken Sarkophag im Camposanto, in welchem die Asche der Markgräfin Beatrice aufbewahrt wird, mit den Plastiken der Pisaner Kanzel zu vergleichen, um sich darüber vollkommen klar zu werden. Der Sarkophag behandelt den Mythus von Phädra und Hippolyt. Jene Phädra und Pisanos Madonna erscheinen uns sehr verwandt. Und da soll diese Verkörperung der leidenschaftlichen griechischen Liebe, wie sie Euripides auf die Bühne bringt, als Vorbild der Mutter Gottes dienen, des Ideals aller weiblichen Tugenden? Das widerspricht doch allen Anschauungen und Empfindungen der christlichen Welt.

Wie Pisano dazu kam, zwei so grundverschiedene Gestalten, die zugleich zwei entgegengesetzte Weltanschauungen repräsentieren, miteinander zu verwechseln, das läßt sich nur aus der Jugendlichkeit der italienischen Kunst erklären. Für die Aufgabe, die Mutter Gottes im Geiste des christlichen Ideals zu verwirklichen, erwies sich sein Meißel noch zu schwach; sie zu lösen blieb den Sienesen vorbehalten. Wie das Ideal der italienischen religiösen Architektur, so sollte auch das Ideal der schönsten Gestalt des christlichen Glaubens in der Malerei erst in der sienesischen Kunst verkörpert werden. Gebrach es auch Pisano an der Fähigkeit, für dieses Ideal die entsprechende Ausdrucksform zu finden, so verdient doch sein beharrliches Streben nach physischer Schönheit, das für die damalige Kunst nahezu verloren gegangen war, volle Anerkennung. Er begriff die ganze Tragweite dieser Aufgabe und schloß sich der Antike an. Eine Abkehr vom bisherigen Wege erwies sich als durchaus notwendig, sollte nicht das gesunkene Schönheits-Ideal vollends in Brüche gehen. Das Auftreten und die Lehre des hl. Franciscus hatten wohl in geistiger Beziehung zur Veredelung der mittelalterlichen Vorstellungen beigetragen, in künstlerischer Hinsicht aber eher einen Rückschritt im Gefolge. So brachte die Malerei, soweit sie diese Einflüsse auf sich einwirken ließ, jenen schwerfälligen riesigen Christus am Kreuze hervor, ein Bild, das durch seinen finsteren Gesichtsausdruck uns heute fast wie eine Beleidigung unserer religiösen und künstlerischen Gefühle entgegenstarrt.

Leider kennt Pisano die Anatomie des menschlichen Körpers zu wenig, um sein Schönheits-Ideal dementsprechend harmonisch zu gestalten. Die Zeichnung des Kopfes und des Gesichts beherrscht er jedoch vollständig. Jedenfalls war er selbst anf dem richtigen Wege und gab genau die Richtung an, in der gearbeitet werden mußte. Die italienische Bildhauerkunst hat diesen Weg eingeschlagen — es ist derselbe, den auch die Antike ging — und vor allem darnach getrachtet, die physische Schönheit mit der geistigen zu vermählen.

Pisanos Werke sind für uns von bleibendem Interesse. Alles in ihnen gärt und ist in voller Bewegung, in jedem Stück Marmor sehen wir ein Stück Kulturarbeit des XIII. Jahrhunderts. Vermissen wir auch die ruhige, geklärte Kunst der Florentiner Meister aus der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts, so ist es doch die Kunst eines Jünglings, eine Kunst, in der Kraft, Talent und Leben pulsieren. Daher bleiben seine Kanzeln immer Meisterwerke ersten Ranges, glänzende Zeugen einer zivilisatorischen Sturm- und Drangperiode. Geistreich bemerkt ein französischer Schriftsteller: »Wenn beim Jüngsten Gerichte ein großer Prediger zur erwachenden Menschheit reden sollte, so müßte es Bossuet auf einer Kanzel von Pisano sein.«

IV.

Mit Pisano beginnt eine neue Epoche in der Entwicklung der italienischen Kunst. Durch sein Genie befreite er sie wenigstens teilweise von den Fesseln, denen sie im Verbande der »Genossenschaften« zu erliegen drohte, er individualisierte sozusagen die Kunst.

Die Organisation der Comasken beruhte ganz auf mittelalterlicher Grundlage. Ihre Hauptstärke lag in der gemeinsamen Arbeit, in der vereinten Kraft. Dagegen konnte in ihr eine künstlerische Individualität kaum zur Geltung kommen. Das System hatte unstreitig gewisse Vorzüge, denn es bildete ungemein geschickte und zuverlässige Arbeiter aus und ermöglichte die rasche Ausführung großer Bauten, andererseits aber auch manche Nachteile, da es große Talente und neue Gedanken nicht leicht aufkommen ließ. Hätte dieses System einige Jahrhunderte angehalten, so wäre die Kunst von demselben Schicksale ereilt worden wie bei den ostasiatischen Völkern:

verknöchert hätte sie in althergebrachten Formen ihr Dasein beschlossen.

Alle Werke der Comasken, obwohl oft von großem Werte, sind ohne Namen. Erst mit Pisano kommt die Individualität des Künstlers zu ihrem vollen, ihrem angebornen Rechte. Die Arbeit des Meisters trägt seinen Namen, verbreitet seinen Ruhm. Deshalb sieht der Schülerkreis Niccolòs — dahin gehören Fra Guglelmo (1233 bis nach 1313), »sculptor egregius«, Arnoldo di Cambio (ungefähr 1238 bis 1310) und vor allem sein Sohn Giovanni (1250 bis 1320) — schon ganz anders aus, als jene handwerksmäßigen Künstlerfamilien, die lange Zeit immer nur ein und denselben Überlieferungen gefolgt waren.

Es scheint ein Naturgesetz zu sein, daß zwei aufeinanderfolgende Generationen, wenn sie sich frei entwickeln, nicht dieselben Wege gehen und nicht dieselben Ideale haben können. Der Mensch wendet sich nur dann einem Werke mit aller Energie und mit dem ganzen Aufwande seiner Kraft zu, wenn das Kind seines Gedankens ist, im Schmerze seiner Seele geboren. Die Ideale der zurücktretenden Künstlergeneration sind nicht mehr die ihrer Nachfolger, und wenn diese nicht Kraft genug besitzen, neue Bahnen zu erschließen, dann droht das Erbe der Väter in geistlose und geisttötende Mache auszuarten. Der junge Giovanni Pisano war frühzeitig als Gehilfe seines Vaters nach Siena gekommen, um hier eine ähnliche Kanzel wie in Pisa zu meißeln (1265). Aber des Vaters Genie lastete lange auf ihm und beeinträchtigte seine Selbständigkeit. Niccolò war eine viel zu mächtige Individualität, als daß der Sohn sich so leicht von seinem Einflusse hätte befreien können, zumal als sein Gehilfe. Aber schon in Siena muß man die Fähigkeiten des jungen Giovanni erkannt haben, wenn ihm das heimatliche Pisa den Bau des Camposanto anvertraut, womit die Reihe monumentaler Bauten in Pisa ihren Abschluß findet. Der Gedanke, einen der Größe des Domes und des Baptisteriums entsprechenden Totenacker anzulegen, muß schon lange bestanden haben, denn schon am Ende des XII. Jahrhunderts hatte der Erzbischof Ubaldo de'Lanfranchi von einem Kreuzzuge in dreiundfünfzig Schiffen eine Ladung Erde vom Golgathaberge heimgebracht, um mit ihr die Ruhestätte wohlverdienter Pisaner zu heiligen. Der Plan kam aber erst 1272 zur Ausführung. Werkführer war Orlando di Gherardo Sardello und Architekt Giovanni Pisano.

Unser Künstler führt uns hier bereits einen streng gotischen Bau vor Augen und zeigt sich ganz vertraut mit den Ideen, die im Norden zur Herrschaft gelangt waren. Die wunderschönen leichten Arkaden lassen uns fast glauben, daß Giovanni als Architekt größer war als Giovanni der Bildhauer. Hier konnte er sich eben von allem Anfang an frei gehen lassen und seinen eigenen Eingebungen folgen, ohne in dem Banne von seines Vaters Gedanken zu stehen.

Im Jahre 1286 wurde bei ihm ein Altar für Arezzo bestellt, ein Jahr später das Taufbecken für die Kirche S. Giovanni fuorcivitas zu Pistoja. Die Ancona in Arezzo, ein Werk von großem Umfange, mit Figuren überladen und schwerfällig, verrät noch ganz die Abhängigkeit von seinem Vater. Hier hat sich Giovanni noch nicht selbst gefunden. Aber die neuen Ideen arbeiteten schon mächtig in ihm — einerseits beeinflußte ihn die französische Gotik, andererseits Siena. Hier fing die Malerei an zu blühen: der alte Guido hatte schon seine Madonnen geschaffen, Duccio wurde berühmt, und die Sieneser Künstler hatten für ihre lieblichen Madonnenbilder den richtigen Typhus gefunden.

Diese Eindrücke wirkten so nachhaltig, daß die ruhige, von klassischer Würde getragene Plastik Niccolòs dem Sohne nicht mehr genügen konnte. Er fühlte sich nunmehr berufen, einerseits im Marmor die menschlichen Leidenschaften und Schmerzen sprechen zu lassen, andererseits die Süße und Liebe in der Gestalt der Madonna zur Darstellung zu bringen.

Giovanni hatte eine besondere Vorliebe für die Wiedergabe starker Affekte und strebte nach dramatischem Gesichtsausdruck, um in den Bewegungen des Körpers die inneren Vorgänge der Seele widerspiegeln zu lassen. Da jedoch sein Können solchen Schwierigkeiten nicht gewachsen war, kamen unter seiner Hand oft Figuren zustande, die eigentlich nur Zerrbilder der Wirklichkeit waren. Wo er sich jedoch von Übertreibung fernhielt, schuf er schöne und anmutsvolle Gestalten. Wie seinem Vater stellte sich auch ihm die mangelhafte Kenntnis der Anatomie überall hinderlich in den Weg. Nur ausnahmsweise gelingt ihm der eine oder andere Körperteil, die Gestalt im ganzen ist anatomisch meistens fehlerhaft gemeißelt.

Ein besonderes Verdienst um die Technik erwarb er sich dadurch, daß er als erster in größerem Maßstabe en ronde bosse meißelte: bemerkenswert ist in dieser Hinsicht, daß er seine Pi-



Phot. Alinari.

Giovanni Pisano. Relief von der Kanzel in S. Andrea zu Pistoja.



saner Kanzel nicht auf Säulen, sondern auf Karyatiden ruhen läßt, deren eine den Herkules vorstellt. Dieser Herkules — noch dazu nackt — ist aber ein trauriger Kraftmensch. Körperlich unentwickelt, ohne griechische Muskeln und mit eingefallener Mönchbrust, bietet er einen armseligen Anblick. Aber das Eis war gebrochen: wir haben die freistehende Statue eines nackten Mannes vor uns.

War der Vater ein ruhiger, forschender Geist, so schienen den Sohn umgekehrt Dantische Leidenschaften zu verzehren. In ihrer ganzen Stärke offenbart sich diese Veranlagung in seinen weiteren Arbeiten und ganz besonders in seinen beiden Kanzeln, zu S. Andrea in Pistoja (1301) und in der Kathedrale von Pisa. Die erstere besteht noch heute, von der zweiten werden nur noch Bruchstücke im Museo civico zu Pisa aufbewahrt. Die Kanzel in Pistoja hat im Aufriß und in der Konzeption Ähnlichkeit mit denen Niccolòs, Dafür herrscht aber in der Auffassung und Ausführung einzelner Bilder ein großer Unterschied. Dort Würde und Ruhe, hier Leidenschaft, Leben, dort liegt die Madonna gleich einer antiken Juno, hier erscheint die griechische Göttin als liebevolle Mutter verklärt, mit gütigem Lächeln auf den Lippen. Die Reliefs auf den Kanzeln von Vater und Sohn behandeln beide dasselbe Thema in nahezu gleicher Weise und haben die Kreuzigung zum Gegenstand. Während aber der am Kreuze hängende Christus von Pisa einen kräftigen Körper hat, als wäre er nach einem antiken Torso gearbeitet, ward der Christus in Pistoja zum Skelett, als hätte der Künstler damit sagen wollen, daß auch in einem so gebrechlichen Körper doch ein großer, göttlicher Geist wohnen könne. Nur der seitwärts geneigte, sehr schöne Kopf bewahrt in seinen edlen, durchgeistigten Zügen den Charakter übermenschlicher Hoheit. Fast will es scheinen, als habe der Künstler nur dem Körperteile, in dem der Geist wohnt, seine volle Aufmerksamkeit zugewendet.

Der Vater war der Aufgabe, einen neuen Madonnen-Typus zu schaffen, nicht gewachsen; der Sohn nahm sie wieder auf. Sein Aufenthalt in Siena hatte ihn dem christlichen Ideal nähergebracht, aber das große Ziel, das er ins Auge gefaßt, vermochte auch er nicht ganz zu erreichen. Er hielt sich an französisch-gotische Vorbilder. Vergleichen wir nun seine Madonna mit den französischen aus dem Ende des XII. Jahrhunderts, so springt uns sofort seine

Abhängigkeit von Frankreich in die Augen. In der Gruppierung kommt er teilweise den Franzosen gleich, im Gesichtsausdrucke der Madonna und Jesu weicht er dagegen bedeutend von ihnen ab.[1]) Es sind übrigens von ihm nur einige Madonnen mit dem Kinde auf uns gekommen. Die Figuren sind nicht groß, ungefähr ein Drittel der natürlichen Größe. Die beste, nur im oberen Teile erhalten, befindet sich im Pisaner Camposanto. Die übrigen sind noch ganz erhalten; dahin gehören die zu Prato, die Madonna della cintola und die Madonna in der Arena von Padua, im Museum zu Berlin und zu Orvieto. Das Kind ist im Ausdruck gewöhnlich besser gelungen als die Mutter.

Giovanni wollte in seiner Madonna vor allem das Gefühl der Mutterliebe wiedergeben. Diesen Zweck glaubte er nach außen dadurch am besten zu erreichen, daß er die Mutter das Kind auf den Armen halten ließ. Sie schaut auf das Jesukind herab, während dieses sein Händchen auf die Krone oder auf ihre Brust legt. Hat er nun auch, wie beispielsweise in der Pisaner Gruppe und der Madonna della cintola, für das Kind den richtigen Gesichtsausdruck gefunden, so erweisen sich doch auf der anderen Seite alle seine Anstrengungen vergebens, um im Antlitze der Madonna jenes süße Gefühl der Mutterliebe zu versinnbildlichen, wie er es hätte erreichen wollen. Die Gesichtszüge seiner Madonna sind bald hart, bald verdrießlich, was allemal auf den Beschauer einen unangenehmen Eindruck macht. Immerhin war Giovanni auf dem besten Wege zum christlichen Ideale und stand demselben bedeutend näher als sein Vater, wenn er jene »mater amabilis« schaffen wollte, die schon längst in den Herzen der Gläubigen der byzantinischen Himmelskönigin hatte weichen müssen.

Giovannis Einfluß darf nicht unterschätzt werden, er war sozusagen das Bindeglied, welches den Zusammenhang zwischen der pisanischen und sienischen Kunst vermittelte, und mit ihm ward der Schwer-

[1]) Auf dem nördlichen Pfeiler des Portals der Kathedrale zu St. Denis (aus der 2. Hälfte des XII. Jahrhunderts), ferner auf der porte dorée der Kathedrale zu Amiens befinden sich Gruppen der Madonna mit dem Kinde in genau denselben Haltungen wie bei Giovanni Pisano. Auch im Louvre ist eine kleine französische Madonna in Elfenbein zu sehen, die geradezu als Modell von Pisanos Madonnen im Camposanto oder in Prato gelten könnte.

punkt der künstlerischen Tätigkeit Toscanas von Pisa teils nach Siena, teils nach Florenz verlegt. Damit büßte die Schule von Pisa, deren Bestrebungen vornehmlich darauf gerichtet waren, die Ideale der antiken Bildhauerkunst mit den Neuströmungen, die von Norden kamen, zu vereinigen, ihre Bedeutung ein. Sie huldigte fortan den Anschauungen, die in Siena und Florenz allmählich an Boden gewannen. Giovannis Nachfolger, Andrea und Nino, müssen wir daher, obgleich beide den Namen Pisano führen, in Florenz suchen, die direkten Schüler des Meisters in Siena.

Sechster Abschnitt

Sienesische Architektur und Plastik im XIII. und XIV. Jahrhundert

I.

Noch ragen aus der toscanischen Maremma, zwischen Monticiano und Chiusdino, die herrlichen Ruinen der Abtei San Galgano empor, die in der politischen Geschichte Sienas wie in der toscanischen Architektur eine gleichbedeutende Rolle spielt. Die stolzen himmelanstrebenden Mauern und Bogen der Kirche zeugen noch heute von der Festigkeit und Kühnheit des gotischen Baues, der streng nordische Formen trägt, vom italienischen Einflusse unberührt. Die Kirche könnte ebensogut an den Ufern der Seine, irgendwo in der Umgebung der Abtei Jumiège, stehen, von der ebenfalls nur noch schöne Ruinen erhalten sind.

Der erste gotische Bau, der Chor in der Kirche zu Saint Denis, in der Ile de France, ist zwischen 1137 und 1143 entstanden. In ihm ist die Aufgabe, mittels der Spitzbogenkonstruktion die Wände mit dem Gewölbe in ein einheitliches Ganzes zu verschmelzen, endgültig gelöst. Zugleich mit dem Christentum brachte die Geistlichkeit nach Deutschland wie nach Gallien die Form der römischen Basilika mit dreiteiligem, von einer Holzdecke überdecktem Schiff, mit Querschiff und halbkreisförmiger Apsis. Das Hauptschiff war fürs Volk bestimmt, das Querschiff für die Geistlichkeit, der Chor für den Gottesdienst. Und man wäre vielleicht auf die Idee einer neuen Form des Kirchenbaues nicht verfallen, wenn nicht die Holzdecke fortwährend mit Feuersgefahr gedroht hätte.

Das Ziegelgewölbe drängte sich von selbst auf; es war bereits in der byzantinischen Architektur vorhanden. Aber die Wölbung schwächt das Gemäuer, spannt es auseinander: es bedurfte einer Konstruktion, die diese Wucht verminderte. So lief denn die Aufgabe der Gotik ursprünglich darauf hinaus, den Plan der Basilika mit dem Ziegelgewölbe in Einklang zu bringen; weder die lombardische Baukunst, noch die nordisch-romanische hatten dies zu leisten vermocht.

Erst zu Beginn des XII. Jahrhunderts wird dieses Ziel erreicht. Der Abt Suger will die Abtei St. Denis umbauen und erfindet ein Gewölbe, einheitlich und stark, wie eine aus dem Erdboden emporgewachsene Eiche. Seither baut man Kirchen weit, akustisch, hell, stark wie Felsen, leicht wie Baumzweige. Der Spitzbogen, seit langem bekannt, wird nun zum Prinzip der Architektur.

Nicht ganz fünfzig Jahre nach ihrem Auftauchen in Frankreich wird die Gotik in der burgundischen Abart von französischen Cisterciensern nach Italien verpflanzt; es geschah dies beim Umbau der Kirche von Fossanuova an der alten Via Appia zwischen Rom und Neapel.

Fossanuova war eine berühmte Abtei mit einer Art Ordensuniversität, »Studium artium« genannt. Unter anderem lehrte man dort auch Geometrie und Architektur, und die Abtei wurde eine Hauptpflegestätte des geistigen und künstlerischen Lebens in Süditalien. Die Mönche unterwiesen, wie es scheint, nicht nur ihre Alumnen, sondern auch weltliche Schüler im Bauwesen, für dessen weitere Entwicklung der Einfluß Fossanuovas binnen kurzem von außerordentlicher Bedeutung wurde. Bald bauten seine Architekten gotische Kirchen in Terracina, Piperno, Ceccano, Ferentino, Sermonetta, Fondi und vor allem im nahen Casamari, wo die Cistercienser eine große Abtei gründeten.

Die Mönche von Casamari verbreiteten die gotische Bauweise weiter; sie erbauten die Abtei S. Maria d'Arbona in den Abruzzen (1208), ja sie drangen bis nach Toscana vor, wo sie den Bau der Benediktinerabtei San Galgano übernahmen sowie des Klosters im Mersa-Tal, dreizehn Meilen von Siena. Einfluß und Reichtum der Cistercienser nahmen in Toscana bald überhand; Mitglieder der edelsten Familien, der Guido, Visconti, Ardengheschi, Aldobrandeschi, traten in den Orden ein.

In demselben Jahre 1218, in welchem die Arbeiten in Casamari ihrem Abschluß entgegengingen, begann der Bau des Klosters von San Galgano. Die Ähnlichkeit in den Plänen beider Abteien läßt annehmen, daß Donnus Joannes, der Schöpfer der Kirche von Casamari, auch Leiter des anderen Baues war. Noch einige geistliche Architekten arbeiteten nach ihm an dem Werk, denn erst im Jahre 1255 war die Abtei vollendet.

Der Einfluß der Cistercienser auf die italienische Baukunst dehnte sich weithin aus: einerseits bis zur Lombardei und den Marken, andererseits bis Sizilien, wo der Orden die Abtei des hl. Nicolaus in Girgenti und in der Nähe Messinas die Kirche La Badiazza — heute eine Ruine — umbaute. Aber nicht nur Cistercienser, auch Franciscaner und Dominicaner nahmen sich oft die Kirchen von Fossanuova, Casamari und San Galgano zum Vorbilde. Doch sind diese Nachahmungen dürftiger und von der Reinheit ihrer Modelle weit entfernt.

Unmittelbar beeinflußte San Galgano die Baukunst Sienas. Zu Beginn des XIII. Jahrhunderts beschloß die an Wohlstand zunehmende Bürgerschaft dieser Stadt, eine Kathedrale aufzuführen, angemessen der aufblühenden Republik. Die berühmten christlichen Kirchen Italiens stehen zumeist auf Ruinen alter römischer Tempel. In Siena hatte man noch im IX. Jahrhundert an der Stelle des Minervatempels eine der Mutter Gottes geweihte Kirche errichtet, die den Namen Maria Assunta trug. Da sie von bescheidener Größe war, beschloß man sie niederzureißen und ein neues, herrliches Gotteshaus zu erbauen. Der Bau sollte der größte Stolz der Republik werden, und man darf sagen, daß er wirklich aus der Seele der Sienesen hervorgegangen ist. Er war zwei Jahrhunderte lang Gegenstand ihrer Sorgen und Mühen, ihr kostbarstes Kleinod, blieb und ist auch durch und durch italienisch, so zwar, daß er alle Vorzüge wie Fehler des italienischen Kunstgefühls in sich vereinigt.

Im Jahre 1229 ward mit dem Baue begonnen. Der erste Baumeister, der uns genannt wird, war Fra Vernaccio, ein Mönch aus San Galgano. Dreißig Jahre später, als die Mauern bereits standen, und die Kuppel vollendet war, senkte sich der Bau auf der Seite, die dem bischöflichen Palaste zugewendet ist. Die ganze Stadt geriet in Unruhe; das Gran Consiglio nahm sich der Sache an: in



Phot. Alinari.

Stirnseite des Doms von Siena.



der Sitzung vom 11. Februar 1260 wurden neun buoni uomini gewählt, je drei aus jedem Terzo, welche die Arbeiten kontrollieren sollten. Der Architekt mußte zurücktreten, die Leitung des Baues übernahm wiederum ein Mönch aus San Galgano, Namens Melano, ein Mann von großen Fähigkeiten — Niccolò Pisano war ihm befreundet. Vierzehn Jahre hindurch, von 1260 an, stand er dem Werke vor; unter ihm wurde eigentlich der ganze konstruktive Teil beendet.

Groß waren die Schwierigkeiten, welche sich aus der Lage des Hügels ergaben, auf dem sich die Kirche erhob. Sie konnte nicht wie andere gotische Kirchen durch eine runde Apsis, mußte vielmehr in gleicher Linie mit dem Abhang des Hügels durch eine glatte Mauer abgeschlossen werden; dazu stand noch dort, wo sich heute die Kirche des heil. Johannes befindet, eine zur Taufkapelle bestimmte Krypta. Die Kathedrale weicht anch von anderen Kirchen ihrer Art insofern ab, als die Kuppel nicht auf vier im Quadrat aufgestellten Pfeilern ruht, sondern deren sechs zur Basis hat und die sechsflächige Wölbung höher oben in ein unregelmäßiges Zwölfeck übergeht. Diese Konstruktion erforderte, daß die Pfeiler der Seitenschiffe in der Richtung von der Kuppel gegen die Apsis aus der sonst normalen geraden Linie nach rechts und links zurücktreten. Die dadurch bedingten Unregelmäßigkeiten im Plan der Kirche haben zur Folge, daß der nicht recht systemgemäße Pfeilerwald desto malerischer wirkt.

Im Jahre 1265 berief die Bauleitung Niccolò Pisano, daß er eine Kanzel schaffe, jener von Pisa ähnlich; so gebot es die Eifersucht Sienas. Niccolò kam mit Arnolfo di Cambio und seinem noch jugendlichen Sohne Giovanni. Seither wird der Einfluß der Pisani auf die Ausführung, vorzüglich aber auf die Ornamentation der Kathedrale überwiegend, und der Pisaner Stil durchdringt die Gotik der Mönche von San Galgano. Einige Jahre später, nachdem sich das Talent Giovanni Pisanos entfaltet, und sein Ruhm sich verbreitet hatte, beriefen ihn die Sienesen zum obersten Bauleiter, zum »Capomaestro«, in dem Momente, als man an die Ausschmückung der Fassade und der nackten Mauern denken mußte. Giovanni machte sich mit Liebe an die Arbeit und wirkte auf seinem Posten fast bis zum Ende des Jahrhunderts, bis 1298. Leider läßt sich heute nicht mehr ergründen, inwiefern sich im bestehenden Bau, beson-

ders in der Fassade, die 100 Jahre später umgebaut wurde, Spuren seines Talentes erhalten haben. Jedenfalls trägt diese den Stempel eines unter dem Einfluß der französischen Gotik stehenden, zugleich architektonisch und plastisch fühlenden Künstler.

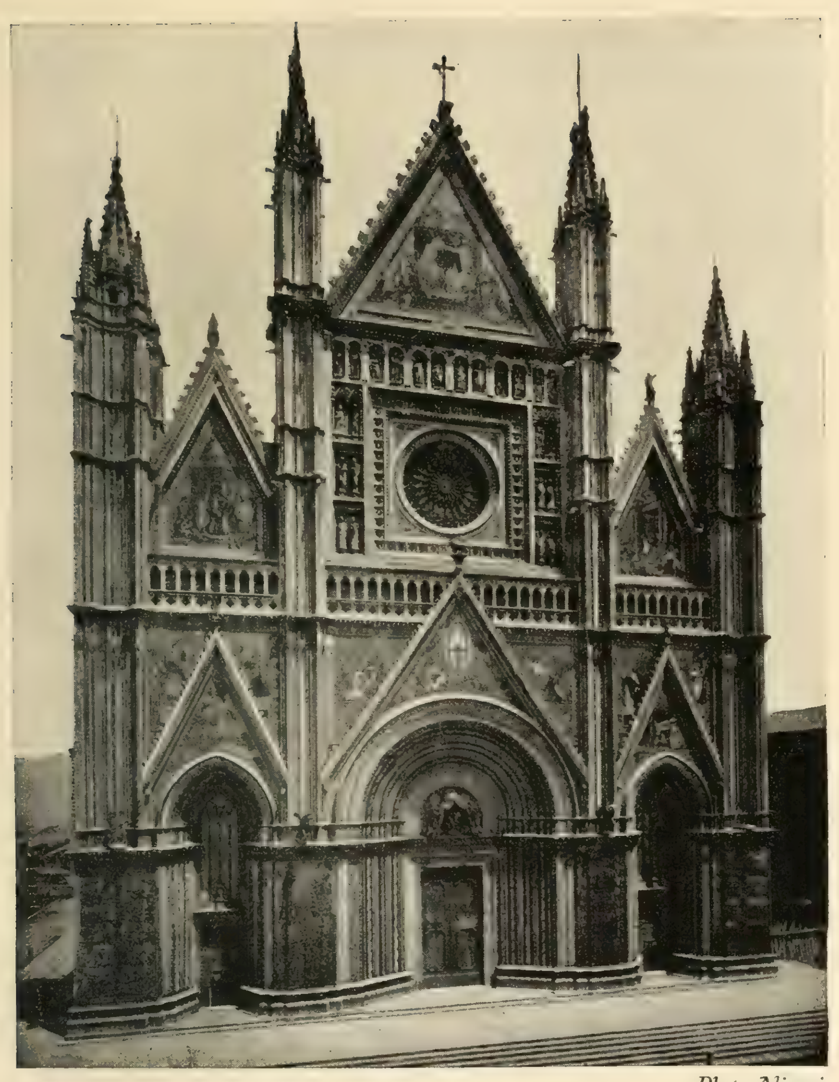
Siena ehrte die Verdienste des großen Pisaners durch Verleihung des Bürgerrechtes und lebenslängliche Befreiung von allen Steuern. Er ruht auch neben der geliebten Kathedrale, im Chiostro dei Canonici, und eine einfache Marmorplatte an der Außenwand des erzbischöflichen Palastes bewahrt sein Andenken.

Gleichzeitig mit Siena baute Orvieto seinen Duomo. Beide Schwesterkirchen sind derselben architektonischen Richtung entsprossen.

Die Fassade in Orvieto ist das Werk des Sienesen Lorenzo Maitani, der vom Jahre 1310 bis zu seinem Tode (1330) den Bau geleitet hat. Sie war schon der Vollendung nahe, als man an der sienesischen Fassade erst zu arbeiten begann. Aber natürlich kannte Maitani Pisanos Zeichnungen in Siena, und so gebührt dieser Stadt die Mutterschaft beider Fassaden.

Die Fassade von Orvieto ist korrekter und logischer in der Konstruktion, dafür auch kühler als die von Siena, die weniger streng in der Zeichnung, aber malerischer ist. Im ganzen sind die Unterschiede gering; beide Fassaden sind der Ausfluß jenes italienischen Geschmacks, der nach Farbe verlangt und die Architektur beinahe zur Malerei umgewandelt hätte. Das italienische Gefühl konnte die rücksichtslose Logik des nordischen Stiles, die architektonische Scholastik in den geringfügigsten Einzelheiten nicht vertragen. Es suchte nach Farben, Mosaiken und Plastiken, nach Abwechslung für das Auge.

Der sienesische Duomo ist charakteristisch für die Umgestaltung des nordischen Stiles in Italien. Er ist breiter geworden und hat sein himmelanstrebendes Wesen eingebüßt. Auf den ersten Blick sehen wir, daß die Sieneser Baumeister nicht bloß Architekten, sondern auch Bildhauer waren, daß sie die Werke des Meißels zur Wirkung bringen wollten, daß sie über farbigen Marmor verfügten und gern die volle Pracht und den ganzen Reichtum des kostbaren Materials sehen ließen. Es ist eine Gotik dem Namen nach, der Geist



Phot. Alinari.

Stirnseite des Doms zu Orvieto.



hat sich verflüchtigt und etwas durchaus Neues steht vor uns: ein italienischer Stil, ein Vorbote der Renaissance.

Unbeschadet des Malerischen tritt in der Fassade eine ungewöhnliche Kraft hervor; mächtig zeigt sich hier das Talent der Künstler. Vorzüglich aus den das Mittelportal von den Seitenportalen trennenden, mit Skulpturen verzierten Pfeilern — einem wahren Geflecht von Lorbeer und mannigfaltigen Früchten, aus dem da und dort Menschenköpfe hervorblicken — spricht eine erstaunliche dekorative Energie. In keinem Stil ist der menschlichen Gestalt eine solche ornamentale Rolle zugewiesen wie im gotischen, und keine Gotik bevorzugt sie so wie die italienische. Mit den Gestalten der Sieneser Kathedrale ließe sich ein ganzes Städtchen bevölkern. Stundenlang kann man vor dieser unvergleichlichen Fassade stehen, und jedem Blick des Auges begegnet irgend etwas Fesselndes, ja Überraschendes. Was für ein Überreichtum an Ideen, welche Freigebigkeit des Genies!

Die Unterschiede zwischen dieser und der nordischen Gotik springen hier in die Augen. Im Norden herrscht die strengste vertikale Tendenz, alles strebt nach aufwärts; der schlanke Turm, ein integrierender Bestandteil des Ganzen, erhöht noch den Eindruck der Flucht von der Erde himmelan. Die Wände sind eigentlich nur Träger des Gewölbes und zu bloßen Pfeilern reduziert. Wo man diese entbehren kann, ist ein Riesenfenster angebracht. Ganz anders in Italien: die breiten Wandflächen der romanischen Kirche sind im Prinzipe beibehalten; von der nordischen Konstruktion nahm man nur soviel auf, als unbedingt notwendig war, um das Gewölbe zu sichern; wo es ermöglicht wurde, sich in der Fläche auszudehnen, dort ist es auch geschehen.

Der lombardisch-romanische Stil, nicht so peinlich streng wie der gotische, erlaubte mancherlei Änderungen und Zusätze, bot breite Wände für Fresken wie Mosaiken und sagte deshalb den Italienern zu. Sie verbanden daher die gotischen Formen mit den romanischen und opferten die Reinheit des Stils dem malerischen Eindruck. Die italienische Architektur beruht auch nicht auf neuen konstruktiven, sondern neuen ornamentalen Grundsätzen. Sie nimmt von überallher auf, was dem malerischen Sinn zusagt, aus der Gotik ebensogut wie von den Arabern oder den sizilischen Normannen. Bruneleschi war vielleicht der einzige toscanische Architekt, der

durch die Mauer an und für sich und ihre Linien wirken wollte. Aber auch seine Ideen unterlagen im Laufe der allgemeinen ornamentalen Tendenz.

Kaum hatte sich die sienesische Kathedrale in der Fülle ihrer architektonischen Formen erhoben, als sie schon die Eitelkeit des Volkes nicht mehr befriedigte.

— — — or fu giammai
Gente si vana come la senese,
Certo non la francesca si d'assai.

Die Eitelkeit der Sienesen litt umsomehr, als bei Beginn des XIV. Jahrhunderts Florenz daran war, ein Gotteshaus zu schaffen, das alle anderen Kirchen an Größe und Herrlichkeit überbieten sollte. Sie wandten sich deshalb 1322 an Lorenzo Maitani in Orvieto, er möge ihnen einen Plan entwerfen, die Kathedrale zu einem weit größeren und herrlicheren Bauwerk umzugestalten. Maitani legte bald darauf der Signoria ein Gutachten vor, in welchem er riet, »ein herrliches Bauwerk aufzuführen in den richtigen Proportionen, was die Länge, die Höhe und die kleinsten Einzelheiten betrifft, auf daß darin unser Herr Jesus Christus und seine heiligste Mutter in Lobgesängen verherrlicht werden.«

An die Ausführung des Entwurfes trat man jedoch erst einige Jahre später heran: im Jahre 1339 beschloß das Gran Consiglio, den Bau nach den ausgearbeiteten Plänen umzubauen. Die bisherige 90 m lange Kirche sollte nur das Querschiff des Riesenbaues sein, dessen Längsschiffe in der Richtung der heutigen Opera del Duomo zu liegen kämen. Der Plan war sienesischer Hochmut — vor dem Fall. Mit seiner Ausführung wäre ein Weltwunder erstanden, vielleicht die schönste und herrlichste Kirche der ganzen Christenheit.

Die Leitung des Neubaues übertrug man dem Architekten des Königs Robert von Neapel, Lando di Pietro, einem Sienesen von Geburt. In ganz Italien als vorzüglicher Künstler berühmt — »homo magnae subtilitatis et adinventionis« — war er, wie so viele Künstler der Renaissance, auch Bildhauer und Goldschmied. Die große Stadtglocke von Florenz, die Kaiserkrone Heinrichs VII. waren seine Werke. Ist der in der Opera del Duomo erhaltene Plan sein eigenes

Werk — was kaum zu bezweifeln ist — dann gehört Lando zu den ersten Baumeistern des XIV. Jahrhunderts.

Der politische und ökonomische Verfall der Republik vereitelte die Vollendung des ungeheuren Werkes. Bald nach Beginn der Arbeiten suchte Italien jene furchtbare Pest von 1348 heim, welche die Bevölkerung Sienas auf die Hälfte reduzierte. Unaufhörliche Revolutionen und Unruhen mit Geldmangel im Gefolge brachten den Bau ins Stocken.

Noch mehr. Ob nun infolge der Unterbrechung der Arbeiten oder von Konstruktionsfehlern: die Mauern bekamen Risse — und die Sienesen mußten sich sogar soweit demütigen, Florentiner Baumeister um Hilfe anzurufen. Diese rieten nach Untersuchung der Sache von der Fortsetzung der Arbeiten ab, umsomehr, als der neue Bau in hundert Jahren nicht fertig werden könnte. Von den allzu kühnen Plänen ist nur eine herrliche Ruine übergeblieben, an die sich heute ein schmales Langhaus anlehnt, die Opera del Duomo und ein schlankes, stolzes Portal, ein Zeugnis für den Adel des unausgeführten künstlerischen Gedankens.

Infolge des Verzichts auf den hochfliegenden Plan und des schadhaften Zustandes der Mauern kam es zu einem Umbau des Domes in den Jahren 1374–77. Damals erhielt er seine gegenwärtige Gestalt[1]). Die Fassade wurde nun endgültig ausgestaltet. Noch im Jahre 1377 arbeiteten Bartolomeo di Tommè, Giacomo di Buonfredi und andere Bildhauer an den Figuren und Ornamenten, die jetzt die Fassade zieren. Drei Jahre später muß das Werk vollendet gewesen sein, denn im Jahre 1380 erhielt Andrea Vanni, ein Freund der heil. Katharina, ein kleines Honorar für das Bemalen von Gesicht und Händen der Mutter Gottes mit dem Kinde und anderer Heiligenfiguren an der Fassade zum Fest der Himmelfahrt Mariä.

Noch ein anderes Bauwerk lag den Sienesen am Herzen: die Umwandlung der Krypta, welche, unterhalb der Apsis gelegen, als Bap-

[1]) Auf Grund eines Gemäldes auf einem Einbanddeckel der Rechnungen des Ospedale della Scala, welches die ursprüngliche Kathedrale darstellt, nimmt Douglas an (pag. 280), daß beim Umbau in den Jahren 1374—77 selbst die Kirchenschiffe erweitert worden seien. Doch ist dieses Bild so ungeschickt und verfehlt in der Perspektive, daß es nach meinem Dafürhalten als Beweis für die Maßverhältnisse des Baues nicht gelten kann.

tisterium diente, zu einer Kirche des heil. Johannes, die gleichsam eine zweite niedrigere Fassade des Doms bilden sollte und zugleich einen würdigen Abschluß des Hügels von der Stadtseite.

Tino di Camaino, einer der ausgezeichnetsten Sieneser Bildhauer, führte das Werk in den ersten Jahren des XIV. Jahrhunderts aus. Im Jahre 1317 wurde die herrliche Fassade in Angriff genommen und ist leider nicht zu völliger Vollendung gelangt. Es war ein schönes und herrliches Werk, »e bella e gran cosa«, sagt ein Chronist. Der Meister, der die Zeichnung geliefert, war ein Bildhauer, nicht ein Baumeister. Trotzdem ist sie spezifischer gotisch als die Domfassade, sie hält sich strenger an das nordische Prinzip. Das Taufbecken der Kirche sollte weit später, im XV. Jahrhundert, die hervorragendsten toscanischen Meister der Bildhauerkunst in Anspruch nehmen.

Die Frucht jener mehrhundertjährigen Arbeiten an der Kathedrale, dem Ospedale della Scala und der Johanneskirche, an welchen alle ausgezeichneten Kunstkräfte Sienas teilgenommen haben, ist jener unvergleichlich schöne Domplatz, mit dem sich wohl nur der Markusplatz an Farbenpracht und Reichtum südländischer Phantasie messen kann. Aber der sienesische ist viel mehr italienisch gedacht als der venezianische, dem der Orient seinen Stempel allzutief aufgedrückt hat.

Der faszinierende Zauber des italienischen Genius nimmt uns vollends gefangen, wenn wir das Innere der Kathedrale betreten. Fünf Jahrhunderte lang hatten Bildhauer und Maler von Siena zu tun, um diese der Religion wie dem nationalen Stolz, dem Selbstgefühl der Geschlechter und den Idealen der Kunst geweihte Stätte auszuschmücken.

Wenn in den Nachmittagsstunden die Sonne ihre Strahlen durch diese schwarz-weißen gotischen Pfeiler wirft, wenn sie über die Kanzel des Pisano, das Ciborium Vecchiettas, den herrlichen Eingang zur Piccolominibibliothek, die Skulpturen Marinas und die Fresken Pinturicchios ihren Glanz ergießt und die markanten Köpfe der Päpste an dem originellen farbenprächtigen Gesimse förmlich zu neuem Leben erweckt: da überkommt uns so recht das Gefühl, daß wir in einem Heiligtum stehen, wo der Geist der italienischen Nation sich kristallisiert hat und sozusagen in der Materie lebt, in



Phot. Alinari.

Der Mangiaturm in Siena, von der Duprègasse aus gesehen.



Mauern, Plastiken und Gemälden. Eine nationalere Stätte gibt es in ganz Italien nicht.

Aus der Periode der unter gotischem Einfluß stehenden Architektur besitzt Siena nur wenige Kirchen. Die Franciscanerkirche, um die Wende des XIII. Jahrhunderts von den berühmten Baumeistern Agostino di Giovanni und Agnolo di Ventura im italienisch-gotischen Stil erbaut, nach einem zerstörenden Brand von Grund aus erneuert, will als architektonischer Bau nicht viel bedeuten.

Die Dominicaner begnügten sich anfangs mit einer kleineren Kirche, welche sie im Jahre 1220 auf dem Hügel San Prospero an der Fontebranda zu bäuen begannen. Gegen Ausgang des XV. Jahrhunderts beschlossen sie einen viel größeren Bau aufzuführen, der sich dem der Franciscaner zur Seite stellen könnte. Ein praktischer Zweck bestimmte sie ebenso wie die Franciscaner, das Mittelschiff auf Unkosten der Seitenschiffe auszubreiten, um möglichst viel Raum um die Kanzel herum zu gewinnen. Es war schon die Zeit der Renaissance und dennoch entschieden sich die Dominicaner für den gotischen Stil. Die Riesenkirche, außen unvollendet geblieben, weckt in uns durch die herrliche Lage und ihre düsteren, finsteren Mauern künstlerisch eine ganz andere Gesamtempfindung als der Duomo. Hier raffinierte Kunst, in San Domenico strenger Ernst, ein finsterer Mönch gegenüber einem seiden- und spitzenumwallten Kardinal.

Neben der Kathedrale bildete lange Zeit der Palazzo pubblico den Brennpunkt aller künstlerischen Bestrebungen Sienas: er ist eines der charakteristischen Bauwerke Italiens, welches jenen ideal-schönen Platz abschließt, wo die Volksversammlungen stattfanden, wo der heil. Bernhardin gepredigt hat, und heute noch das aufregende Wettrennen, das sienesische Palio, abgehalten wird. Mit dem Bau des Rathauses begann man nach dem Jahre 1298; 1309 war es vollendet, bis auf den erst im XV. Jahrhundert hinzugefügten Mittelbau[1]). Der Turm ward in den Jahren 1338—1349 errichtet; am Plan arbeiteten acht Architekten, darunter Agostino di Giovanni und der berühmte Goldschmied Ugolino dei Vieri. Als die Regierung

[1]) Näheres über den Bau des Rathauses bei I. Donati: Il Palazzo del Comune di Siena in dem Buche »Arte Antica Senese«. Siena 1904.

das kühne Projekt zum ersten Male sah, wollte sie nicht glauben, daß sich ein solcher Bau werde halten können — die Künstler mußten beteuern, daß er in Ewigkeit stehen werde. Dann erst gingen die Stadtväter auf die Verwirklichung des Planes ein, aber auch jetzt nur unter der Bedingung, daß die Erbauer sich ehrenwörtlich verpflichten, daß der Bau nicht einstürzen werde, »che non cade«. Die Künstler gaben das Wort und der Turm steht.

Die wunderschöne Galerie, welche sich einer Krone gleich oben erweitert, wodurch der Turm noch mehr an Schlankheit und Leichtigkeit gewinnt, hat der Maler Lippo Memmi entworfen. Die Capella del voto ward nach der Pest von 1438 erbaut. Im Jahre 1352 begonnen, gefiel das Werk nicht, weshalb die Arbeiten unterbrochen und erst 1376 wieder aufgenommen wurden. Im Jahre 1460 wurde der neue, von Antonio Federighi entworfene Fries hinzugefügt.

Der Turm bekam den Namen »Mangia« nach dem Magistratsdiener, der zuerst auf ihm mit einem Hammer die Stunden schlug. Später erhielt ein Automat, der dies besorgte, den gleichen Namen und schließlich der ganze Turm.

Ein ganz eigenartiges Gepräge verleihen Siena heutzutage noch seine Paläste; im XIII. und XIV. Jahrhundert erbaut, sind sie fast durchwegs gotisch. Düster wie wahrhafte Burgen, ohne stolze Portale, zumeist ohne Fenster im Erdgeschoß, entzücken sie doch das Auge durch ihr Ebenmaß, die Gliederung der Fassaden und die herrlichen Fenster des ersten und zweiten Stockwerkes[1]), die durch kleine zierliche Säulen, »colonelli«, in zwei oder drei Teile geteilt sind. Trotzdem in den Parteikämpfen die Paläste von den siegreichen Gegnern zumeist zerstört wurden, haben sich noch viele erhalten; nur die Verteidigungstürme fehlen. Einzig der Palazzo Saracini hat einen Teil jenes denkwürdigen Turmes bewahrt, von dem aus der städtische Tambour Cereto Ceccolini dem Volke Nachrichten über den Verlauf der Schlacht bei Montaperti verkündete.

Der älteste Palast scheint der der Tolomei zu sein, zwar nicht großartig angelegt, aber würdevoll und gediegen gebaut. Wenige Privathäuser der Welt können sich einer ähnlichen Aufschrift rüh-

[1]) Mit Rücksicht auf den gotischen Stil des Rathauses faßte die Signoria im Jahre 1297 den Beschluß, daß auf der Piazza del Campo nur Paläste mit gotischen Fenstern gebaut werden dürfen.



Phot. Alinari.

Palazzo Tolomei in Siena.



men: »Jacob Ptolemäus hat diesen Bau um das Jahr 1200 errichten lassen. Infolge späterer Unruhen — civilium dissentionum injuria — mehrfach beschädigt, ist er 1272 restauriert und 1585 renoviert worden.« Siebenhundert Jahre lang bewohnt dieses Haus eine und dieselbe Familie.

Dem Palaste gegenüber steht der alte Sitz der Salimbeni, der geschworenen Feinde des Tolomeischen Geschlechts. — Nahezu in jeder Gasse gibt es uralte Häuser voll düsteren Zaubers: so der Palazzo Sansedoni, einer der ältesten, mit Überresten seines einst hohen Turmes; der Palazzo d'Elci Pannochieschi — beide auf dem Rathausplatze; der Palazzo Buonsignori in der Via S. Pietro, ein sehr schönes Bauwerk; der Palazzo Marsili an der Via della Città; der Palazzo Grottanelli, ehemals Sitz des Capitano della guerra — alles Perlen sienesischer Baukunst.

Die Menge privater und öffentlicher Bauten, die im XIII. und XIV. Jahrhundert aufgeführt wurden, brachte es mit sich, daß eine Reihe sehr tüchtiger Baumeister herangebildet wurde, welche, durch ganz Italien zerstreut, den Stil der Sienesen überallhin trugen, nach Orvieto, Rom und Neapel. Besonders zeichnet sich unter ihnen Giovanni di Stefano aus, einer der Erbauer des Domes von Orvieto, ja einer der Architekten, die die Basilika im Lateran gebaut haben. Auch die Gestalt des Lucca di Giovanni, des Lehrers Quericas, taucht aus dem Halbdunkel auf. Er hat längere Zeit hindurch den Bau des Duomo in Orvieto geleitet und auch am Pisaner Camposanto gearbeitet.

Nicht minder hat sich Giovanni di Cecco ein glänzendes Andenken bei den Sienesen gesichert, denn er gilt hauptsächlich als Erbauer der Capella del Voto. Endlich erfreute sich auch noch Michele Ser Memmo großer Berühmtheit; allgemein war er unter dem Namen »artista universale« bekannt, und es gab kein Gebiet in dem weiten Reiche der Kunst, auf dem er nicht erfahren gewesen wäre.

II.

Als Niccolò Pisano nach Siena kam, um an seiner berühmten Kanzel zu arbeiten, zählte man dort sechsundzwanzig Bildhauer, die eigene Werkstätten besaßen. Freilich waren dies keine eigentlichen Künstler, sondern nur Steinmetze, maestri di pietra, die Bausteine

bearbeiteten und Kirchenornamente sowie Grabmäler von geringem Werte meißelten. Sie bildeten eine ziemlich bedeutende Innung mit eigenen Statuten, worin genau vorgeschrieben war, was die Gesellen alles zu lernen hatten. Siena hatte in der Bau- und Bildhauertechnik die lombardische oder viel mehr comaskische Erbschaft angetreten. Denn in der Longobardenzeit waren in der Stadt und ihrer Umgebung zahlreiche Kirchen erbaut worden. Eine der hervorragendsten ist Santa Mintiola di Torri mit Bildhauerarbeiten, welche Eva, die Vertreibung aus dem Paradiese und die Ermordung Abels darstellen. Überdies enthielt dieselbe Kirche noch interessante Kapitäle mit Vögeln, Löwen und allerlei phantastischem Getier. Ähnliche Werke der ornamentalen Plastik aus derselben Zeit haben sich ferner in San Giovanni d'Asso erhalten. Alle verraten die Hand comaskischer Meister, sind kühn entworfen und zeigen eine gewisse Vorliebe für Motive nach der Natur.

Aus dieser Zeit — lange vor Pisano — verdient als besonders originell ein Flachrelief hervorgehoben zu werden, das sich in der sienesischen Kathedrale, und zwar in der Kapelle des heil. Ansano befindet und die Verkündigung, die Geburt Christi sowie die Heiligen Drei Könige behandelt. Auch diese Arbeit ist in der Manier der Comasken gehalten, nur lassen die kurzen, untersetzten Gestalten altetruskische Vorbilder vermuten.

Mit den Pisanern — namentlich Giovanni Pisano — hatte, wie bereits erwähnt, die italienische Plastik den Schwerpunkt ihrer Entwicklung von Pisa nach Siena verlegt. Sie riefen daselbst durch ihre Arbeiten eine Bildhauerschule hervor, welche Siena gegen Ende des XIII. und zu Beginn des XIV. Jahrhunderts auf der ganzen Halbinsel die Vorherrschaft auf diesem Gebiete sicherte.

Die Ausschmückung der Kathedrale nahm viele tüchtige Künstler in Anspruch, deren Zahl sich mit der Zeit derart vermehrt hatte, daß sie in der Vaterstadt keine genügende Beschäftigung mehr fanden. Doch erhielten sie eine solche bei dem ausgezeichneten Rufe, der ihnen vorausging, sehr bald in den benachbarten Städten, wo ihnen namentlich die Ausführung von Grabmälern übertragen wurde.

Florenz, damals noch ein durchaus demokratisches Gemeinwesen mit den einfachsten Sitten der Vorfahren, huldigte noch nicht dem Brauche, seine großen Männer durch reiche Denkmäler zu ehren, wie dies in Mailand, Verona oder Neapel der Fall war, wo des-

potische Dynastien herrschten. Von diesen Geschlechtern, so von den Scaligern, Visconti und Anjou, besitzen wir aus der ersten Hälfte des XIV. Jahrhunderts prächtige Grabmäler, während das Pantheon zu Florenz einer späteren Zeit angehört, und erst Andrea Pisano hier mit seiner berühmten Tür des Baptisteriums im Jahre 1330 das glänzende Zeitalter der Bildhauerkunst inauguriert.

Wer daher in den ersten Jahrzehnten in Toscana ein Denkmal errichten wollte, mußte sich nach Siena wenden.

Die sienesischen Bildhauer schufen auch gewisse künstlerische Modelle für Grabmäler, die sich lange Zeit erhalten haben. Die Zeichnung ist nahezu bei allen dieselbe: es handelt sich dabei um einen Sarkophag, der mit Konsolen versehen ist und an der Mauer der Kirche lehnt. Gewöhnlich ruht der Verstorbene auf dem Sarkophag, dessen unterer Teil mit Basreliefs verziert ist. Sowohl in der Auffassung des Verstorbenen als auch in den Basreliefs gibt sich eine sehr realistische Absicht kund.

Den Künstlern kam es dabei vor allen Dingen darauf an, die Persönlichkeit des Verstorbenen in Marmor zu verewigen. Sie zeigen uns dieselbe in ihrer gewohnten Umgebung, in ihrer Alltagsbeschäftigung, mit einem Worte: die Basreliefs sollen die Lebensgeschichte des Toten erzählen. Dies bedeutet in der Entwicklung der Bildhauerkunst einen überaus wichtigen Schritt nach vorwärts, der die Phantasie mächtig anregte; denn damit wurden die althergebrachten Bahnen verlassen. Die Künstler gingen nunmehr ihre eigenen Wege und hielten sich nicht mehr ausschließlich an Motive aus der Bibel und den Kanones, wie sie der kirchlichen Überlieferung entsprachen.

Diese Verdienste der Sieneser Bildhauer werden in der Regel nicht nach Gebühr gewürdigt, obgleich sie gerade darin für die anderen italienischen Bildhauerschulen die Lehrmeister geworden sind.

In Massa die Maremma befindet sich über dem Hauptaltar eine Urne mit den Überresten des heil. Carbonus, eines dortigen Bischofs. Die Urne ist mit fünf Basreliefs geschmückt, welche den Heiligen darstellen, wie er die päpstlichen Gesandten empfängt, wie er die Milch von einem Reh trinkt, das aus dem Walde hervortritt, ferner wie er Kranke heilt und in Gegenwart des Papstes die Messe liest. In der Art und Weise, wie diese Episoden aus dem Leben des

Heiligen wiedergegeben sind, offenbart sich sehr viel Beobachtungsgabe und Selbständigkeit. Giovanni Pisano hatte eben die sienesischen Bildhauer gelehrt, aus der Natur zu schöpfen und auf eigenen Füßen zu stehen. Über dem Sarkophag sind noch zwölf vortrefflich modellierte Statuetten angebracht. Die ganze Arbeit ist ein Werk des Bildhauers Goro di Gregorio, desselben, der an der Herstellung der Domfassade und auch an den Befestigungswerken von Siena mitgeholfen hat.

Noch berühmter wie Goro scheint Rama di Paganello gewesen zu sein. Leider besitzen wir aber kein Werk, das ihm mit Sicherheit zugeschrieben werden könnte. Nur soviel ist bekannt, daß er ein sehr roher Mensch war; denn er schlug nicht bloß seine Frau, sondern soll sie sogar erschlagen haben. Für seinen Ruhm spricht aber der Umstand, daß er begnadigt und sein Verbrechen vergessen wurde. Der Gnadenakt nennt ihn einen der ausgezeichnetsten Künstler, die je gelebt haben.

Für die Geschichte der damaligen sienesischen Bildhauerei war der Brand der Franciscaner Kirche im Jahre 1655 ein unersetzlicher Verlust; in ihr befanden sich die schönsten Grabmäler der reichen Familien, die sämtlich ein Raub der Flammen wurden. Dadurch wird zu Beginn des XIV. Jahrhunderts der Faden der Kunstentwicklung in Siena selbst scheinbar zerrissen. Um ihn wieder anzuknüpfen und die durch das Feuer entstandene Lücke auszufüllen, müssen wir daher die in anderen Städten zerstreuten Werke damaliger Sieneser Meister zusammensuchen.

So finden wir außerhalb Siena zahlreiche Werke Tinos di Camaino (1298 bis 1338), der wohl unter den Sieneser Bildhauern jener Zeit, die der Schule Giovanni Pisanos angehörten, der bedeutendste ist. Auch er war, wie so viele andere, und zwar durch volle achtunddreißig Jahre (von 1300 bis 1338) am Dombau beschäftigt und übernahm gleichzeitig Aufträge nach auswärts.

Am meisten bekannt ist sein Denkmal Kaiser Heinrichs VII. im Camposanto zu Pisa (1315) und die berühmte Allegorie der Stadt Pisa, die man bisher Giovanni selbst zugeschrieben hatte. Das Denkmal, welches das Presbyterium des Domes schmückte, hat viel von seiner einstigen Pracht eingebüßt.

Der frühe Tod des jungen Kaisers, der auf der Reise nach Rom starb (1313), versetzte ganz Italien in tiefe Trauer; denn gerade



Phot. Alinari.

Tinoda Camaino. Sarkophag von dem Grabmal Heinrichs VII., Camposanto in Pisa.



von seinem Eingreifen erwartete man die Unterdrückung der Parteikämpfe, die das Vaterland zerrissen, und eine Beruhigung der Gemüter. Namentlich Dante hatte alle seine Hoffnung auf den von Norden heranziehenden Kaiser gesetzt. Um so größer war der Schmerz über seinen Tod, den Cino da Pistoja in einem schönen, tiefempfundenen Gedichte beweinte.

Zwei Jahre nach des Kaisers Tod stand das Denkmal vollendet in der Kathedrale zu Pisa. Schon der Umstand, daß man dem Sieneser Meister die Ausführung des Grabmals anvertraut hatte, beweist zur Genüge, daß Tino damals für den ersten Bildhauer gehalten wurde.

Supino[1]) hat unlängst versucht, auf Grund von Zeichnungen eines anderen Grabmales desselben Künstlers in Santa Maria Novella sowie unter Berufung auf das schöne Denkmal der ungarischen Königin in Donna Regina zu Neapel eine Beschreibung des Sarkophages, wie er wohl ursprünglich ausgesehen haben mag, zu geben.

Danach muß es sich um ein großartiges Kunstwerk gehandelt haben, dem unter anderem Gruppen angehörten, die heute im Museo Civico zu Pisa gesammelt sind, sowie Statuen, welche das Grabmal des Erzbischofs Ricci im Camposanto schmücken. Unter den Gruppen war die berühmteste »La Pisa«. Diese stellt eine Frau mit einer Königskrone auf dem Haupte dar und zwei Kindern in den Armen; sie steht auf einer Säule, welche von vier allegorischen Figuren gehalten wird.

Das Denkmal in seiner heutigen Gestalt ist nur ein Teil der früheren Größe. Der junge Kaiser ruht auf einem Marmorunterbau, in den die nebeneinander stehenden Apostel gemeißelt sind. Am Kopf- und Fußende des Sarkophages hat man zwei Heiligenfiguren untergebracht, die offenbar am ursprünglichen Grabmal an anderer Stelle gestanden sind.

An diesen durch und durch sienesischen Arbeiten ist seit Giovanni Pisanos Zeiten ein ungeheurer Fortschritt wahrzunehmen. Vor allem beherrscht Tino technisch schon vollkommen die Wiedergabe des Menschen »en ronde bosse«, und, was noch mehr besagen will, er

[1]) Archivio storico dell' arte 1895.

hat jene Unruhe abgestreift und vermeidet die krampfhaft verzerrte Ausdrucksform der Gefühle, welche den Werken Pisanos eigen ist. Dafür spricht aus seinen Gestalten Ebenmaß, Ruhe und Anmut. Siena hatte eine Bildhauerschule herangebildet, deren Geist dem ihrer Malerei ebenbürtig zur Seite stand.

Zu den bedeutenden Arbeiten Tinos gehören auch die Denkmäler des Bischofs Antonio d'Orso in der Florentiner Kathedrale, der sitzend dargestellt ist (1322), und des Bischofs Felix Alliotti in Santa Maria Novella aus derselben Zeit. — Marcel Reymond[1]) schreibt ihm überdies eines der interessantesten Grabmäler des XIII. Jahrhunderts zu, das der Familie Boroncelli in Florenz. Schon die Tatsache, daß man zu Florenz dem Sieneser Meister die Ausführung so vieler Kunstwerke übertrug, ist der schlagendste Beweis dafür, daß ihm keiner der dortigen Bildhauer auch nur annähernd gleichkam, wie denn sein Ruhm über die ganze Halbinsel verbreitet war.

In den letzten Jahren seines Lebens arbeitete Tino für den Hof der Anjou in Neapel, wo er unter den Künstlern tonangebend wurde.

Übrigens war er nicht der erste sienesische Bildhauer, der nach Neapel berufen wurde. Schon vorher hatte Bartolomeo da Capua, der große Protonotar des Königs Robert, beim Bau des herrlichen Palastes zu Neapel im Jahre 1314 Bildhauer und Mosaikarbeiter beschäftigt, die, wenn auch aus Orvieto gekommen, nahezu sämtlich Sienesen waren.

Die Sieneser Bildhauer genossen somit von jeher einen wohlbegründeten Ruf, zu dessen Hebung übrigens Tino nicht wenig beigetragen hat. Auf Grund von Urkunden aus dem Archiv in Neapel muß man sogar annehmen, daß dort seine Ansicht in Kunstangelegenheiten überhaupt maßgebend war, und daß selbst Maler sich nach seinem Urteil richten mußten, da sie ihre Arbeiten »mit Wissen und Genehmigung des Meisters Tino de Senis« ausführten.

Tino war von Florenz nach Neapel gekommen. Er ließ zunächst das geeignete Material aus Rom herbeischaffen; denn die Mauern

[1]) Gazette des beaux arts 1893. S. 330.

und Ruinen der ewigen Stadt dienten damals als Marmorbrüche, wie für die Kathedrale von Orvieto, so auch für Neapel.

Sein erstes Werk auf neapolitanischem Boden scheint das Grabmal der am 18. Januar 1322 verstorbenen Katharina von Österreich, einer Gattin des Fürsten Karl von Calabrien, gewesen zu sein, welches sich jetzt in San Lorenzo Maggiore befindet.

Tinos Gehilfen waren der Neapolitaner Gallardo da Napoli und Francesco di Vico, ersterer für die Bildhauerarbeiten, letzterer für den architektonischen Teil.

Die Arbeiten Tinos fanden eine so große Anerkennung, daß er, als einige Monate nach dem Tode Katharinas von Österreich Maria von Ungarn, die Witwe Karls II., gestorben war, den Auftrag erhielt, jenes große Grabdenkmal in Santa Maria di Donna Regina zu errichten, welches mit zu den schönsten und besterhaltenen Schöpfungen des Meisters gehört. Er brauchte für die Ausführung dieses Werkes, das er im Jahre 1325 mit Hilfe seines Mitarbeiters Gallardo vollendete, nur wenige Monate Zeit und erhielt dafür die hohe Summe von 10 000 Lire ausbezahlt. Später arbeitete der Sieneser Künstler in Santa Chiara zu Neapel, wo er uns zwei Werke: die Grabmäler des Fürsten und der Fürstin von Calabrien hinterlassen hat. Beide wurden erst 1333 vollendet und gleichen, wenn sie auch in bescheideneren Verhältnissen gehalten sind, dem Mausoleum der Königin.

Außerdem ist auch das kleine Denkmal in Lorenzo Maggiore — für das in kindlichem Alter verstorbene Töchterchen Karls von Calabrien aus seiner zweiten Ehe mit Maria von Valois — ein Werk aus seiner Hand. Endlich rühren höchstwahrscheinlich noch jene zwei Grabdenkmäler von ihm her, die sich bei den Dominikanern befinden: die von Filippo di Taranto und Giovanni di Duzarro, der ein Bruder König Roberts war.

Tino starb im Jahre 1337 zu Neapel, nachdem er hier zwölf Jahre zum Ruhme der Sieneser Kunst gewirkt hatte.

Noch zwei Sienesen, Agostino di Giovanni und Agnolo di Ventura, beide Schüler Giovanni Pisanos, die wir bereits bei Besprechung der Baukunst erwähnten, waren in den toscanischen Städten in der von Tino vorgezeichneten Richtung tätig. Von ihrem Talente besitzen wir ein glänzendes Zeugnis, und zwar von keinem Geringeren als Giotto selbst. Als dieser auf dem Wege nach Neapel über Or-

vieto kam, hatte er Gelegenheit, die Arbeiten der beiden Sienesen an der dortigen Domfassade in Augenschein zu nehmen. Über diese Leistungen war er dermaßen entzückt, daß er alle beide der Gemeinde Arezzo zur Ausführung des Grabmales für den Bischof Guido Tarleti empfahl. Dieser Guido — ein unruhiger Geist — war ein kriegerischer Kirchenfürst und hatte ein ganz merkwürdiges Schicksal.

Als Bischof und Herr von Arezzo auf Lebenszeit ernannt, geriet er mit dem Papst in Streit, verband sich mit Ludwig dem Bayer, kämpfte selbst in so mancher Schlacht und setzte dem Kaiser am 30. Mai 1327 im Dome zu Mailand eigenhändig die berühmte lombardische Krone aufs Haupt. Doch dieser nützte ihn bloß aus, um ihn dann im Stiche zu lassen, da er ihn im Verdachte geheimer Umtriebe mit Florenz hatte.

Der Bischof unterwarf sich daraufhin wieder dem Papste Johann XXII. und starb in Ruhe und Frieden auf dem Schlosse Montenero in den Maremmen.

Das einzige, was die Erinnerung an ihn wachruft, ist jener Sarkophag in der Kathedrale zu Arezzo. Unter einem gotischen Baldachin ruht die Gestalt des Bischofs. Engel zeigen sie uns und halten die Vorhänge auseinander; darunter erzählen sechzehn Basreliefs das Leben des Verstorbenen. Sie stellen zum Teil kriegerische Szenen vor, unter anderen, wie der Bischof mit einem Fähnlein Ritter in Caprera einzieht, das sich ihm unterwerfen muß. Alle sind voll Leben und dramatischer Kraft, dabei manche Figuren besonders gut gelungen, so eine Frauengestalt, die mit der Gebärde tiefen Schmerzes die Hand nach dem Verstorbenen ausstreckt, ebenso eine andere, die sich verzweifelnd das Haar ausrauft.

Agostino und Agnolo starben um die Mitte des XIV. Jahrhunderts. Sie waren keineswegs Brüder, wie das frühere Kunsthistoriker behauptet haben. Auch scheinen sie nur ein einziges Mal, und zwar zu Arezzo, gemeinsam gearbeitet zu haben.

An Talent übertrifft wohl noch beide ihr Schüler Gano, ein großer Realist.

Im Dome zu Siena hat sich ein prunkvolles Grabmonument des Kardinals Riccardo Petronio von ihm erhalten. Das Denkmal ruht, wie fast alle der sienesischen Schule, auf Konsolen. Auch fehlen Basreliefs nicht und jene Figuren, die den Vorhang über dem Toten



Phot. Alinari.

Gano. Grabmal des Kardinals Riccardo Petronio im Dom zu Siena.



auseinanderschlagen. Durchaus originell ist aber die Idee, die Komposition nach oben mit einer Art gotischer Kapelle abzuschließen, in der drei Heiligenfiguren stehen. Dieser Zusatz mag vielleicht nicht in den Rahmen des Ganzen passen, erhöht aber jedenfalls die malerische Wirkung.

Auch in der Kirche zu Casole, in der Umgegend von Siena, befinden sich zwei vortreffliche Grabmale Ganos: die der Bischöfe Tommaso di Andrea und Raniero Porino. Namentlich die Gestalt des letzteren überrascht durch ihre Naturwahrheit.

Gano kümmerte sich offenbar sehr wenig um die Überlieferungen in seiner Kunst. Er erstrebte Porträtähnlichkeit, und die ist ihm vollständig gelungen. Porino ist eine köstliche Figur. Angetan mit einem Mantel, der über das enganschließende Wams in schönem Faltenwurf herabfällt, hält er in der rechten Hand ein Buch, während die Linke den Mantel aufhebt. Das Barett auf dem Haupt, das Schwert an der Seite, kühn in der Haltung, in Rat und Tat ein Verfechter des Ghibellinismus: so erscheint uns dieser Parteigänger Heinrichs XII. Das Denkmal ist unstreitig eines der interessantesten aus jener Zeit.

Dazu in einem gewissen Gegensatze steht der zweite Sarkophag mit den ruhigen Zügen Tommasos di Andrea, des im Jahre 1303 verstorbenen Bischofs von Pistoja und Kommissars des Papstes Nicolaus VI. für Toscana. Würdevoll, mit auf der Brust zusammengefalteten Händen ruht hier der Bischof, der offenbar nicht zu den kriegerisch gesinnten Kirchenfürsten gehörte. Engel halten einen Vorhang.

Von dem ganz ungewöhnlichen Talente Ganos zeugt auch folgender Vorfall. In der Kirche della Serre hatte er für Hugo Cansoronti — eine sonst unbekannte Persönlichkeit — ein Denkmal mit dessen Statue angefertigt. Diese Statue mußte nun im Jahre 1346 entfernt werden; denn das Volk war von ihrer außergewöhnlichen Schönheit so eingenommen, daß es vor derselben seine Andacht verrichtete und durchaus glaubte, einen Heiligen vor sich zu haben.

Zu erwähnen wären noch die sogenannten Professorendenkmäler, an denen namentlich die Universitätsstadt Bologna überaus reich ist. Auch diese Denkmäler betrachten es als ihre Aufgabe, uns das Leben des Verstorbenen zu schildern. Meistens erhebt sich auf dem Sarko-

phag eine würdevolle Gestalt inmitten der Zuhörer, die dem Unterrichte lauschen, und unter denen gewöhnlich viele Mönche vertreten sind. Sie sind insbesondere deshalb interessant, weil sie uns eine richtige Vorstellung von dem Aussehen und der Tracht der Studenten geben.

Auch diese Denkmäler scheinen sienesischen Ursprungs zu sein. Das älteste steht in der Kathedrale zu Pistoja. Die Arbeit rührt von dem Sieneser Bildhauer Cellino di Nese, einem Freunde Dantes, her, und wurde im Jahre 1337 ausgeführt, um den berühmten Dichter und Rechtsgelehrten Cino di Sinibaldi, von dem schon früher die Rede war, zu ehren. Das Denkmal fußt nach sienesischer Art auf Konsolen. Ziemlich unbedeutend und wenig erfinderisch im architektonischen Aufbau, besteht seine Leistung vornehmlich in der getreuen Wiedergabe der dargestellten Personen.

Der Künstler behandelt in zwei Flachreliefs dasselbe Thema.

Das obere zeigt uns Cino unter einem hohen Baldachine sitzend. In der linken Hand hält er eine Handschrift, während er die Rechte gegen die Zuhörer ausstreckt, von denen je drei auf jeder Seite stehen. Unter diesen scheint sich ein Mönch und ein junges Frauenzimmer zu befinden. Den Professor erkennt man auf den ersten Blick, nicht bloß an seiner Größe, sondern überhaupt an seinem ganzen Wesen. Er ist bis über die Ohren in seinen Gegenstand vertieft und augenscheinlich mit sich selbst sehr zufrieden.

Der gleiche Vorgang spielt sich auf den unteren Skulpturen ab, nur daß der Professor, welcher hier auf einem Lehnstuhl Platz genommen hat, die linke Seite der Marmorplatte einnimmt, und seine Schüler — neun an der Zahl — auf Bänken vor ihm sitzen.

Cellino wohnte eine Zeitlang in Florenz, wo er mit Verbannung bestraft wurde. Auch in Pisa war er tätig, und zwar in den Jahren 1349—1375. Er führte daselbst das Grabmal Ligo Ammanatis in der Kapelle gleichen Namens aus. Ebenso soll das gotische Ciborium über dem Haupteingange zum Camposanto — mit der Madonna, umgeben von Heiligen und dem vor ihr knienden Stifter Pietro Gambacorti — seine Arbeit sein.

Ein weiteres Professorendenkmal, das des gelehrten Niccolò Arringheri, befindet sich in der Universität von Siena. Es stammt aus



Phot. Alinari.

Cellino di Nese. Relief vom Grabmal des Cina de' Sinibaldi im Dom zu Pistoja.



der zweiten Hälfte des XIV. Jahrhunderts (1374) und zeigt uns den Verstorbenen in liegender Stellung, während ein Basrelief seine Vorlesung zur Darstellung bringt. Zu Füßen des Professors steht eine kleine Statue, »die in Schmerz versunkene Wissenschaft«.

III.

In der ersten Hälfte des XIV. Jahrhunderts fand die Sieneser Bildhauerkunst anläßlich des Baues der prachtvollen Kathedrale zu Orvieto Gelegenheit sich voll zu entfalten,

Den Bau leitete, wie wir bereits wissen, in den Jahren 1310 bis 1330 der sienesische Architekt und Bildhauer Lorenzo Maitani. Maitani gehörte zu jenen ausgezeichneten Künstlern, die ihre Ausbildung den Arbeiten am Dome von Siena zu verdanken hatten.

Der erste Entwurf der Kathedrale war verfehlt und wurde von der Bauleitung nicht genehmigt. Man berief daher Maitani, der die Zeichnungen umänderte und dem Bau jene vollendete künstlerische Einheit gab, die wir noch heute an ihm bewundern.

Die herrliche Fassade ist eine Schöpfung seines Geistes.

Maitani blieb bis zu seinem Tode in Orvieto. Er selbst arbeitete in Marmor und Bronze. Nach ihm suchten seine Söhne als Architekten und wahrscheinlich auch als Bildhauer das begonnene Werk im Sinne ihres Vaters der Vollendung näher zu bringen.

Die Basreliefs an der Fassade des Domes zu Orvieto sind überhaupt die umfangreichste plastische Arbeit, welche die Italiener hervorgebracht haben; denn sie bedecken einen Flächenraum von 112 Quadratmetern.

In letzter Zeit waren sie Gegenstand widerstreitender Ansichten. Burckhardt und Bode, wie die Mehrzahl der älteren Kunsthistoriker, die sich mit der Kathedrale zu Orvieto befaßten, schreiben sie Sieneser Bildhauern zu. Sie berufen sich dabei nicht bloß auf den diesen Arbeiten eigenen Charakter und andere Merkmale, die auf sienesische Künstler schließen lassen, sondern insbesondere auf das Zeugnis des Aeneas Sylvius.

Dieser Behauptung widersprach der berühmte Kenner der Florentiner Bildhauerkunst, Marcel Reymond, der dieses Werk zum Teil auf

die Florentiner, zum Teil auf die Pisaner Schule zurückführt. Er weist — was übrigens auch schon andere vor ihm wahrgenommen haben — in der Auffassung und Ausführung dieser Reliefs zwei voneinander abweichende Typen nach. Dabei scheint ihm weder der eine noch der andere Typus spezifisch sienesische Kennzeichen an sich zu tragen.

An und für sich kann jedoch die Verschiedenheit in der Ausführung noch keineswegs als Beweis gelten, daß tatsächlich der eine Teil des Basreliefs von Florentiner und der andere von Pisaner Meistern gefertigt wurde.

Vielmehr läßt sich aus dem Umstande, daß die Arbeiten zweierlei Ursprung verraten, zunächst nur folgern, daß die Bildhauerarbeiten von ungleich veranlagten, mehr und minder begabten Künstlern herrühren. Zudem nahm das Werk längere Zeit in Anspruch, was naturgemäß sowohl den Stil als auch die Art und Weise der Ausführung beeinflussen mußte.

Daß aber Maitani das Verdienst gebührte, die Idee der Fassade erfunden zu haben, und daß er an derselben längere Zeit persönlich mitgearbeitet hat, unterliegt keinem Zweifel, wie es andererseits ebenso unwahrscheinlich klingt, daß er als Sienese seine Landsleute nicht bevorzugt haben sollte.

Die Beweisführung Reymonds beruht auch nicht auf geschichtlichen Tatsachen, sondern stützt sich lediglich auf ästhetische Eindrücke. Diese bieten aber der objektiven Forschung nur eine sehr schwankende Unterlage.

Bestände in betreff der Bildhauerarbeiten am Dome zu Orvieto keine feste Überlieferung, und hätten wir nicht die Gewißheit, daß dort zahlreiche sienesische Bildhauer tätig waren, so bliebe uns allerdings nichts anderes übrig, als unser Urteil auf Grund stilistischer Unterscheidungsmerkmale abzugeben. Da aber zahlreiche Tatsachen aus der Vergangenheit Burckhardts Ansicht durchaus bestätigen, so liegt nicht die mindeste Ursache vor, von dieser Anschauung abzugehen und eine neue Hypothese aufzustellen.

Damit soll aber nicht gesagt sein, daß sich unter den zahlreichen Bildhauern in Orvieto keine Florentiner befunden hätten. Immerhin geben wir unverhohlen unsere Meinung dahin ab, daß jene Arbeiten in der Erfindung sienesischen Ursprungs sind, vorwiegend sienesischen Künstlern ihre Entstehung verdanken und alle charakteristischen Merk-

male sienesischer Kunst an sich tragen. Zwar leitete Andrea Pisano vom Jahre 1347 an kurze Zeit den Dombau zu Orvieto, aber erstens waren die Bildhauerarbeiten der Fassade damals schon vollendet, und der Florentiner Meister konnte sie daher gar nicht mehr umgestalten, zweitens aber hätte er dazu umso weniger Veranlassung gehabt, als Maitani und seine Gehilfen sich zur vollsten Zufriedenheit der Gemeinde ihrer Aufgabe gewachsen gezeigt hatten.

Noch viel weniger konnte Andrea Orcagna die Ausführung der Bildhauerarbeit an der Fassade beeinflussen, da er noch später, erst im Jahre 1358, zum Capomaestro in Orvieto ernannt wurde, dieses Amt auch bis 1362 inne hatte, dabei aber größtenteils in Florenz beschäftigt war und sich in Orvieto nur ausnahmsweise aufhielt. Außerdem wurde damals hauptsächlich am Fenster und an den Mosaiken der Fassade gearbeitet, die nicht ganz nach Wunsch ausgefallen war, weil man das Glaswerk ohne die nötige Sorgfalt ineinandergefügt und, die städtische Kommission, welche das Mosaik prüfen sollte, deshalb die Besorgnis ausgesprochen hatte, das Werk könnte vorzeitig zugrunde gehen.

Betrachten wir nunmehr die Fassade selbst.

Die Darstellungen auf den 4 Pfeilern, welche die Portale der Kathedrale einfassen, sind eigentlich ebensoviele Epopöen aus der Heiligen Schrift. Beginnend mit Szenen aus der Genesis folgen der Reihe nach: Illustrationen zum Buche der Propheten, das Leben Christi und zuletzt das Jüngste Gericht.

An jedem Pfeiler wächst in der Gestalt eines aufwärts strebenden Baumes eine sich weit verzweigende Arabeske empor. Auf den einzelnen Feldern, welche zwischen dem symmetrisch eingeteilten Geäste entstanden sind, haben nun die verschiedenen biblischen Szenen Platz gefunden. Der ganzen Idee liegt offenbar eine Zeichnung des Stammbaumes Davids zugrunde. Die Ausführung an den beiden Mittelpfeilern stimmt sogar ganz genau mit der herrschenden Überlieferung überein, denn am zweiten Pfeiler wächst der Baum aus dem liegenden Abraham und am dritten aus Jesse hervor.

Fast die gleiche Anordnung haben die Künstler auch an den beiden äußeren Pfeilern befolgt, welche die Genesis und das Jüngste Gericht enthalten. Indes haben die Bäume hier keine genealogische Bedeutung und wurzeln direkt am Boden.

Neben Bibelszenen sind zwischen den Zweigen auch noch zahlreiche Engel und andere Figuren angebracht, ähnlich wie an den Arabesken

älterer Miniaturen. Überhaupt entspricht die ganze Ornamentik genau der Art und Weise, wie sie bei Miniaturmalern im Brauche war.

Am schönsten in der Komposition sind unstreitig die plastischen Darstellungen aus der Genesis. Hier entwickelt der Künstler einen Reichtum an Phantasie, hier offenbart sich eine Fülle und Kühnheit von Gedanken, die — wie bei der Darstellung des Schöpfungsgeheimnisses — selbst vor den schwierigsten Aufgaben seiner Kunst nicht zurückschrecken. So, wenn er Gottes Machtwort »Es werde Licht« plastisch vorführen will; so bei der Scheidung des Festlandes von dem Wasser; so bei der Erschaffung der Tier- und Pflanzenwelt.

Die Perle des ganzen Werkes ist aber die Erschaffung Evas, ein Bild von gar nicht wiederzugebender Anmut. Im Hintergrunde einer Landschaft, die durch Bäume markiert wird, ist Adam eingeschlafen; unterdessen weckt Gott die wie in einen Traum versunkene Eva durch Berührung mit der Hand. Zwei in der Luft frei schwebende Engel schauen mit frommem Staunen dieser Erschaffungsidylle unserer gemeinsamen Stammesmutter zu. Diese Engel sind so leicht und luftig gezeichnet, daß selbst ähnliche Lichtgestalten der späteren florentinischen Schule sie darin nicht übertreffen konnten.

Die Eva von Orvieto und die um so viel spätere Eva Sodomas sind die schönsten nackten Frauengestalten, welche die sienesische Kunst hervorgebracht hat. Namentlich die erstere ist so keusch und rein, so umflossen vom Zauber der Unschuld wie eine Blume, die ihren Kelch den Strahlen der Morgensonne öffnet.

Sehr dramatisch hat der Künstler Kains Brudermord aufgefaßt. Kain, stark wie ein Herkules, mit wuchtiger Keule in der Hand, ist auch anatomisch so gut ausgefallen, wie bis dahin keine Gestalt der Sieneser noch der Pisaner Schule.

Das Bildwerk des dritten Pfeilers, welches die Prophetengeschichte behandelt, ist in bezug auf künstlerisches Schaffen wohl der schwächste Teil des Ganzen. Abgesehen von vielen Unklarheiten zeigen sich auch in der Ausführung verschiedene Mängel. Dafür stehen die auf dem dritten Pfeiler dargestellten Szenen wieder auf voller Höhe. Dahin gehören namentlich die weiblichen Figuren in der »Heimsuchung Mariä«, die, was Zeichnung und Adel in der Haltung anbelangt, vortrefflich gelungen sind. Das gleiche gilt von der darüber befindlichen Gruppe der Heiligen Drei Könige, der auch ein großer künstlerischer Wert nicht abzusprechen ist.



Phot. Alinari.

»Erschaffung Evas.« Von der Fassade des Doms zu Orvieto.



Der vierte Pfeiler endlich, dessen einzigen Vorwurf das Jüngste Gericht bildet, bringt Szenen und Gestalten, die sich in der Wiedergabe ebensosehr durch Naturwahrheit wie dramatische Kraft des Ausdrucks auszeichnen.

Die Kunst des XIII. Jahrhunderts hielt die Behandlung dieses Themas für ihre höchste Aufgabe. Niccolò und Giovanni Pisano veranschaulichen jenes Drama der Menschheit nicht weniger als viermal auf ihren Kanzeln, obgleich die breite Handlung sich in den engen Rahmen, der hier zu Gebote stand, nur mit Mühe einzwängen ließ. In Orvieto verfügte der Künstler über genügenden Raum, um seine Gedanken voll zu entwickeln, und wenn auch der obere Teil, wo Gott thront, nicht ganz der Größe der Aufgabe entspricht, so gehört dafür die Auferweckung der Toten zu den besten Arbeiten damaliger Bildhauerkunst. Die Schwierigkeiten bei der Wiedergabe des nackten Körpers, womit die Künstler früher zu kämpfen hatten, können hier bereits als überwunden gelten.

Lassen wir nun zum Schluß diese Riesenfassade mit allem, was sie enthält, als Ganzes auf uns wirken, so müssen wir dennoch eingestehen, daß der Gesamteindruck trotz wundervoller Einzelheiten, trotz der Fülle und Mannigfaltigkeit der Gedanken und der dabei zutage getretenen ungewöhnlichen Phantasie der ausführenden Künstler nicht ganz zu befriedigen vermag.

Wählen wir nämlich in der Entfernung einen Standpunkt, weit genug, um die ganze Fassade zu überblicken, so werden wir finden, daß die Einzelheiten verloren gehen, und nur das Bild einer noch dazu ziemlich verworrenen Ornamentik zurückbleibt, die niemals bei einem Bau dazu beitragen kann, die architektonische Schönheit zu heben. Denken wir uns nun noch die oberhalb der Bildhauerarbeit sich ausbreitenden, gleichfalls der Ausschmückung dienenden Mosaiken hinzu, so bleibt von der ganzen Verschönerung der Fassade nichts weiter übrig als ein rein malerischer Effekt, wobei die architektonischen Linien unter der Tendenz ein wenig leiden.

Wollte sich jemand der Mühe unterziehen und diese Reliefs in Farben auf Papier übertragen, so käme in Stil und Ausführung eine echte Miniaturmalerei heraus, wie sie nicht schöner in einer Handschrift des XIII. oder XIV. Jahrhunderts gefunden werden könnte. Man braucht nur eine jener prachtvollen »bibles historiées«, wie sie sich vielfach in großen Bibliotheken erhalten haben, aufzuschlagen,

und man wird fast versucht sein zu glauben, daß man die Modelle für die orvietanische Bildhauerarbeit vor sich hat. In der Tat sind jene von einer stilisierten Pflanzenwelt — von der allerlei Putti und Tiere herabhängen — umwundenen Medaillons, welche den plastischen Pfeilerschmuck der Kathedrale ausmachen, eigentlich nichts weiter als vergrößerte Miniaturen, nur mit dem einzigen Unterschiede, daß an der Fassade die Ornamentik in Marmor ausgeführt ist.

Es geht aber keineswegs an, dieselben Grundsätze, wie sie in Stil und Zeichnung bei Miniaturen üblich sind, ohne weiteres bei der Ausschmückung einer so riesigen Fassade wie der zu Orvieto anzuwenden. Wenn man diese Art von Ornamentik an der Sieneser Kathedrale vermißt, so gereicht ihr das nur zum Vorteil.

Wie dem auch sei, in jedem Falle ist der Einfluß, den die damals schon in voller Blüte stehende sienesische Malerei durch ihre bestrickende Schönheit, wie auf die Bildhauerei im allgemeinen so auch auf jene Skulpturen zu Orvieto ausübte, unverkennbar.

Werke, wie Duccios Ankona oder die Fresken Simone Martinis, ferner Bücher mit Miniaturen, wie sie damals in Mengen zu Siena angefertigt wurden, wirkten zusammen und verliehen der größten Bildhauerarbeit der sienesischen Schule einen ausgesprochen malerischen, dem Wesen der Plastik widerstrebenden Charakter. Insofern kann man auch mit vollem Rechte behaupten, daß die sienesische Malerei bis zu einem gewissen Grade nur ungünstig die damalige Bildhauerei beeinflußte, deren umfangreichstes Werk aus jener Zeit gerade das Monumentale vermissen läßt, was mit den Hauptvorzug der Plastik bildet.

Während die französische Bildhauerkunst von allem Anfang an in weit höherem Maße als die italienische den monumentalen Stil pflegte, kehrte diese erst mit Quercia und den späteren Florentiner Meistern auf das ihr ureigene Gebiet zurück.

Der Verfall der sienesischen Bildhauerkunst in der zweiten Hälfte des XIV. Jahrhunderts ist auf politische Ursachen zurückzuführen und steht im engsten Zusammenhange mit inneren Parteikämpfen, welche die Auflösung jeder gesellschaftlichen Ordnung im Gefolge hatten. Der härteste Schlag, der sie unmittelbar traf, war die im Jahre 1368 erfolgte Verbannung von viertausend Bürgern, unter denen sich viele Künstler befanden.

Ließ sich somit der Verfall der sienesischen Bildhauerkunst nicht länger aufhalten, so fiel sie andererseits doch in Ehren. Beweis dessen: die prächtige Fassade des Domes zu Orvieto, ein Vermächtnis, wie es glänzender noch keine Künstlerschule der Nachwelt hinterlassen hat.

Das Ende der sienesischen Bildhauerkunst war indes damit noch nicht besiegelt, denn hundert Jahre später sollte sie in den genialen Werken Quercias ihre Wiedergeburt feiern.

Siebenter Abschnitt

Die sienesische Malerei im XIII. und der ersten Hälfte des XIV. Jahrhunderts

I.

Für die christliche Malerei schienen alle Bedingungen vorhanden zu sein, um ihr die Weltherrschaft zu sichern, zumal die Anfänge dieser großen Religion hervorstechende Merkmale der Schönheit an sich trugen. Die Kunst bedarf zu ihrer Entstehung, Entwicklung und Blüte der Liebe, des Frohsinns und des Glaubens an die Zukunft. Das Christentum brachte ihr Liebe, Freiheit, werktätigen Glauben und Hoffnung. Jede Tätigkeit, jedes Ereignis im Leben Christi und der Apostel war voll malerischer Züge. Und fürwahr, nur eine erst durch das wirklich Schöne lebendig gewordene Idee ist imstande, Herz und Geist ganzer Völker zu erobern.

Die christliche Malerei entstand ferner auf den Trümmern einer Kultur, welche die Kunst zur höchsten Machtentfaltung gebracht hatte. Ihrer harrte das Erbe des gesamten technischen Könnens, die Jahrhunderte alte Erfahrung der Griechen und Römer. Das arme verfolgte Urchristentum bewegte sich auf geebnetem Pfade und nahm keinen Anstoß, seine Fresken nach heidnischem Muster zu malen. Es würde auch weiter die ererbte Kunst gepflegt haben, wenn es nicht durch verschieden gestaltete feindliche Einflüsse daran gehindert worden wäre. Drei Ursachen sind es hauptsächlich, welche für Jahrhunderte die natürliche Entwicklung der christlichen Malerei unterbunden hatten.

Vor allem die intensive Furcht, daß die Gesellschaft nicht wieder

heidnisch würde, woraus die Vermeidung alles dessen, was die griechische und römische Kultur in Erinnerung bringen konnte, zu erklären ist. Diese krankhafte Idee rief eine tolle Sucht hervor, alles zu zerstören, soweit es mit der heidnischen Kunst zusammenhing. Ihre Ausgeburt war der Starrsinn der Ikonoklasten, die in der klassischen Kunst und in jedem Zweige der Malerei, der ihr entstammte, einen Feind des Christentums erblickten.

Die Ikonoklasten, die sich in Konstantinopel erhoben hatten, machten dem Papsttum den Vorwurf, daß es durch den Schutz alter Plastiken und Bilder dem wiederkehrenden Heidentum die Tore öffne, daß der unsichtbare, über alles herrschende Gott vom Volke nicht mehr begriffen, sondern aufs neue die geschnitzten und gemalten Götzen verehrt würden. Je mehr diese Gemälde an die alte griechische Schönheit erinnerten und der Natur näher rückten, um so gefährlicher schienen sie; je mehr Talent dem Künstler, der die griechischen Traditionen bewahrte, zu Gebote stand, um so größeren Verfolgungen war er ausgesetzt. Weder Kirche noch Staat vermochten diesen furchtbaren, bildungsfeindlichen Strom zu dämmen, der wie ein verheerender Orkan über das ganze Gebiet der antiken Kultur hinbrauste und ihre wertvollsten Denkmäler zerstörte.

Um die Malerei überhaupt lebensfähig zu machen, mußte man ihre Schönheit beseitigen, sie den überantworteten Vorbildern aus der Antike möglichst unähnlich, ja widerwärtig und häßlich gestalten. Christus durfte nicht dem Apollo und die Madonna nicht der Minerva ähnlich sein. Die orientalischen Kirchenväter behaupteten sogar, Christus sei häßlicher als je ein Mensch gewesen, denn um die Menschheit zu erlösen, habe er alle Sünden Adams und selbst dessen physischen Schönheitsmangel auf sich genommen.

Gleichzeitig mit den Forderungen der Ikonoklasten entwickelte sich auch noch eine andere, jede Schönheit zerstörende Anschauung, die Verachtung und Abtötung des menschlichen Körpers — die Askese. Diese antichristlichen Grundsätze, ein Ergebnis der Phantasie der entnervten, dekadenten asiatischen und afrikanischen Völker, wurden von byzantinischen und ägyptischen Mönchen aufgegriffen, welche dieselben nahezu als Glaubensbekenntnis über den ganzen Osten verbreiteten. Diese Idee, die nach und nach zum vollständigen Nihilismus und zur Entstehung von Sekten führen mußte,

deren Ideal in einem Verbot der Fortpflanzung lag, mußte gleichfalls jeglicher Kunst feind sein. Wie konnte sich die Malerei in einer Epoche entwickeln, in der man den menschlichen Körper als den größten Feind des geistigen und moralischen Wesens ansah, in der es als Höhepunkt eines tugendhaften Lebens galt, den Körper durch Hunger und Kasteiungen abzutöten, den Menschen zu einem lebensunfähigen, leichnamähnlichen Krüppel zu machen. Glaubte man doch, der böse Geist suche eher die schönen als die häßlichen Menschen heim.

Eine Negierung nach jeder Richtung, einerlei, ob sie zuletzt in überschwenglichen Mystizismus oder auch in Atheismus ausartet, muß notwendigerweise der Kunst Schaden zufügen. Mit dem Idealisieren der Häßlichkeit verband sich ein gesteigerter Glaube an den Satan. Die Religion der Furcht gewann die Herrschaft über die Religion der Liebe. Das ganze Mittelalter war von Teufelsvorstellungen geplagt. Es scheint in den Begriffen überall das Element des Häßlichen vorzuwalten. Nichts fesselt den Menschen so sehr und erfüllt mehr seine Träume, als das Nachsinnen über die Versuchungen, Nachstellungen und die Hinterlist des Teufels; der mißgestaltete, ungeheuerliche Satan beschmutzt die menschliche Einbildungskraft.

Naturgemäß konnte sich die christliche Malerei unter solchen Anschauungen und in einer Zeit, wo selbst die Gestalt Christi auf den Mosaiken häßlich und finster im Ausdruck dargestellt wurde, nicht entwickeln. Der Heiland erschien nicht als segnender Gott, nein, er sah aus, als würde er drohen und fluchen.

Nach einer Anekdote aus der Renaissancezeit war schließlich selbst dem Teufel des Häßlichen zu viel. Im Traum erschien er den Künstlern und flehte sie an, ihn doch endlich einmal nicht mehr gar so häßlich darzustellen, denn er sei durchaus nicht so widerwärtig, wie er gemalt werde. Glücklicherweise hatten die Überlieferungen der griechischen Kunst die Jahrhunderte des Mittelalters überdauert, und die Flamme des Schönen loderte noch hie und da empor: am kräftigsten aber entwickelte sie sich gerade dort, wo die Antike überwunden schien — in Rom. Die lateinische Kirche, welche diesem Friedhof des Klassizismus so nahe war, bekämpfte stets nach Kräften die byzantinischen Ideen. Der Behauptung der orientalischen Mönche entgegen, Christus sei ein Prototyp der Häß-

lichkeit gewesen, stützte sich Rom auf den Ausspruch der Heiligen Schrift: speciosus forma proc filius hominum.

Zur Abwehr von Byzanz erfand der lateinische Geist sogar eine scheinbar authentische Beschreibung der schönen, majestätischen Gestalt Christi. In solch edler Absicht entstand im Mittelalter wahrscheinlich jener Brief, den der Prokonsul Lentulus, ein Zeitgenosse Christi, an den römischen Senat gesandt haben soll. In diesem Bericht war die Gestalt Christi auf das genaueste charakterisiert. Der römische Funktionär schrieb, daß der Prophet in Judäa eine hohe Gestalt, helle, über der Stirnmitte gescheitelte Haare, ein ovales Gesicht und längliche Augen voll milden Ausdruckes habe. Die Schrift des Lentulus erwies sich als apokryph.

So wogte selbst in den dunkelsten Zeiten des Mittelalters, vor dem Jahre 1000, der Kampf um das Schöne, um die Ideale der Kunst.

II.

Es ist noch nicht lange her, daß man die ganze Geschichte der italienischen Malerei vor dem Auftreten Duccios und Giottos mit dem allgemeinen Satze zu erschöpfen glaubte, sie habe bis Ende des XIII. Jahrhunderts byzantinischen Charakter getragen; dabei schrieb man sehr oft »griechisch« statt »byzantinisch«, indem man von dem Grundsatze ausging, daß diese beiden Begriffe damals mehr oder weniger dasselbe besagten.

Weil Byzanz die Herrschaft über Griechenland gewann, wäre auch die griechische Malerei eine byzantinische geworden, und weil Byzanz die griechischen Ideen nach seiner Art umgestaltete, sollte auch jede Tradition im Byzantinismus untergegangen sein. Indessen müssen diese beiden Begriffe in bezug auf die Geschichte der italienischen Malerei strenge auseinandergehalten werden. Ebenso wie die alte römische Malerei, entstand auch die byzantinische Kunst auf griechischer Grundlage. Doch erhielten sich die griechischen Kunstideen in Italien reiner und wurden durch fremde Einflüsse weniger entstellt als in Byzanz. In Konstantinopel nämlich hatten sich fast ebenso mächtig wie die griechischen, auch ägyptische und assyrische Anschauungen geltend gemacht und der byzantinischen Kunst die archäistische Steifheit und Unbeweglichkeit despotischer Gesellschaftsformen aufgedrängt.

Wie das byzantinische Kaiserreich in politischer Hinsicht assyrisch-ägyptische Sitten und Gebräuche angenommen hatte, machte es sich auch in der Malerei mancherlei orientalische Überlieferungen zu eigen. Ja, man kann sogar behaupten, daß jener asiatisch-afrikanische Einfluß sich stärker als der griechische erwies und letzterem das Siegel seiner Härte aufdrückte, indem die in griechischen Darstellungen herrschende Ungezwungenheit, die griechische Rundung der Formen im byzantinischen Reiche verloren ging. In Rom und im südlichen Italien konnte sich die Tradition der griechischen Kunst um so leichter erhalten, als sie dort den so mächtigen feindlichen Einflüssen Ägyptens und Assyriens nicht ausgesetzt war. In dieser Hinsicht bot ihr schon die geographische Lage Italiens einen gewissen Schutz. Daher stand die italienische Malerei des früheren Mittelalters den griechisch-römischen Traditionen näher als die byzantinische. demgemäß befolgten auch die italienischen einheimischen Künstler zumeist jene Grundsätze der klassischen Epoche, denen die Fresken zu Pompeji, Bosco reale und in den kaiserlichen Palästen zu Rom ihre Entstehung verdankten. Auch die Fresken in den Katakomben bildeten bloß eine Fortsetzung der graeco-italienischen Malerei, wie sie den ursprünglichen Bedürfnissen des Christentums entsprach. Es war dies übrigens eine durchaus gesunde Quelle, und es unterliegt wohl keinem Zweifel, daß die römischen oder richtiger italo-griechischen Maler eine vollständige Kenntnis der Zeichnung besaßen, daß sie, gewohnt, ihre Studien nach der Natur zu machen, die Technik des Kolorits in hohem Grade entwickelten, und ihnen gewisse, durch Erfahrung geübte, von den großen Griechen hinterlassene Regeln der Perspektive geläufig waren. Zeuxis dienten die schönsten Mädchen aus Croton als Modelle, und Agatarcos war fünf Jahrhunderte vor Christus bekannt durch seine ausgezeichnete Behandlung der Perspektive.

Die Fresken in den Katakomben, an denen sämtliche Merkmale der italo-griechischen Tradition zu erkennen sind, gingen aus der gleichen Malwelt hervor wie die pompejanischen. Um zu dieser Überzeugung zu gelangen, genügt ein Vergleich der Madonna mit dem Jesusknaben in den Katakomben der heiligen Priscilla oder der Madonna in den Katakomben der heiligen Domicella oder endlich jener spätesten in den Katakomben des heiligen Peter und Marcellinus mit den Fresken im neapolitanischen Museum. Das Antlitz

der Madonna in den Katakomben der Domicella ist sogar mit einer Treue wiedergegeben, wie sie nur nach einem lebendigen Modell möglich erscheint.

Diese italo-griechische Malerei pflanzte sich in Italien durch das ganze I. Jahrtausend der christlichen Zeitrechnung fort; die byzantinische Kunst trachtete sie zwar zu ersticken und in Schatten zu stellen, vermochte sie jedoch niemals vollends zu zerstören. Der Kampf mit dem Byzantinismus war schwer. Dieser handelte nach seinen strengen Satzungen, er verbot die Wiedergabe der Heiligengestalten nach griechischen Vorbildern oder lebenden Modellen. Man zog der Einbildungskraft der Künstler Schranken und gab Musterbücher heraus, nach denen die Bilder gemalt werden sollten. Traditionell haben sich solche auf dem Berge Athos bis zum heutigen Tage erhalten.

Im VIII. Jahrhundert begann eine rücksichtslose Verfolgung der Künstler. Durch ein Edikt aus dem Jahre 745 wurde die Malerei für eine »gottlose« Beschäftigung erklärt. Das ganze Reich teilte sich in zwei Lager: dem mächtigeren, den Ikonoklasten, gehörten die Militärpartei, die höhere Geistlichkeit und die Regierung an; zu den Ikonophilen hielt die große Mehrheit der Mönche, die selbst ihre Kirchenbilder malten, und das Volk, das diese seit jeher verehrte. Die Verfolgung der Ikonophilen erreichte in den Jahren 766—775 ihren Höhepunkt. Leo der Isaurier verbannte ihrer 50000 nach dem südlichen Italien, woselbst sie das byzantinische Element stärken und zur völligen Entnationalisierung der heimischen Bevölkerung beitragen sollten.

Nachdem sich der erste Sturm gelegt hatte und die Malerei wenigstens teilweise wieder zu ihrem Rechte gelangte, wurde sie in die strengsten Grenzen von Vorschriften und bureaukratischen Formen eingezwängt. Das Konzil zu Nicäa im Jahre 787 und darauf die Synode zu Konstantinopel setzten die Regeln fest, nach denen die Maler bei der Darstellung biblischer Gestalten und Szenen sich zu richten hätten; diese engherzigen Beschlüsse zogen für die Entwicklung jeglicher Kunst nur traurige Folgen nach sich. Die Malerei erhielt damit gewissermaßen einen offiziellen, staatlichen Charakter. Besonders glücklichen Umständen ist es zuzuschreiben, daß jene nach dem südlichen Italien verbannten Malermönche dorthin nicht bloß ihre künstliche Technik verpflanzten, sondern auch

ihre Vorbilder mitbrachten, die zwar teilweise streng byzantinischen Grundsätzen entsprachen, in der Hauptsache jedoch auf der alten klassisch-griechischen Kunst beruhten, welche zur Zeit in Konstantinopel am heftigsten verfolgt wurde.

Auf diese Weise fanden in den italienischen Klöstern die Reste der klassischen Kunst, die entweder in der lokalen römischen Tradition wurzelten oder durch die verbannten byzantinischen Mönche dahin gebracht worden waren, eine Zuflucht.

Also lebte die italo-griechische Kunst, obgleich geächtet, verachtet und kaum mehr geübt, weiter und harrte einer günstigeren Zeit zu neuer Entwicklung. Ihre tiefsten Wurzeln aber hatte sie in Rom selbst geschlagen, wo die Mehrzahl der Päpste, die Gegner der byzantinischen Strömung waren, ihr Schutz gewährten. Nach einer mittelalterlichen Überlieferung befand sich unter den Trümmern in Rom ein Versteck, ein von den Scharen fremder Eindringlinge unbemerkter Schlupfwinkel mit der Marmorstatue einer nackten Göttin von hervorragender Schönheit. Das Volk wußte davon, aber es hütete sich, seinen Schatz zu verraten, und pilgerte in besonders verzweifelten Lagen dahin. Als der Druck der Fremden sich zur Unerträglichkeit steigerte und die Barbaren alles, was von den berühmten klassischen Zeiten übriggeblieben war, vernichtet hatten, stahlen sich die Römer heimlich in jenes Versteck, um im Anblicke des wundervollen Kunstwerkes ihrer Vergangenheit Tränen zu vergießen, und verließen es neu gestärkt und voller Hoffnung für die Zukunft. Diese Überlieferung beweist, daß die Tradition der alten Kunst sich stets in Rom lebendig erhielt und trotz des Einflusses des östlichen Kaisertums, trotz der feindlichen Einfälle und brudermordenden Kriege verwilderter Selbstherrscher vom Volke im eigenen Herzen gehegt und gepflegt wurde.

Die Ikonoklasten und ihre Nachfolger schädigten natürlich in erster Linie die Monumental-Malerei, die zumeist in den kirchlichen Fresken zum Ausdruck kam. Die Kirchenvorstände, meist begüterte Leute, bestellten keine Bilder mehr, weshalb jegliche Art der Malerei dem Verfalle entgegenging. Wurde einmal um das Ende des VIII. Jahrhunderts irgendwo ein Gotteshaus ausgeschmückt, so geschah es zum größten Teile in offiziell byzantinischem Stile.

Nur auf einen Zweig der Malerei hatten die staatlichen Vorschriften verhältnismäßig geringen Einfluß und hier fanden denn die klassi-

schen Traditionen Schutz vor den bindenden Formeln: das war die Miniaturmalerei, die, eingeschlossen in klösterlicher Einsamkeit, der öffentlichen Kontrolle und Kritik entzogen blieb.

Fast gewinnt es den Anschein, als ob die späteren byzantinischen Kaiser selber, durch das ewige Einerlei der offiziellen Bilder gelangweilt, Meister, welchen die alte klassische Technik noch zum Teil eigen war, aufsuchten, um ihnen die Illustration ihrer religiösen Bücher anzuvertrauen. Dafür scheinen die 430 Miniaturen des sogenannten »Menologium« zu sprechen, eines für den Kaiser Basilius II. (976—1025) gemalten Kodex der vatikanischen Bibliothek.

Diese Sammlung, die durch die dramatische Darstellung der Szenen, durch zeichnerische Freiheit und Charakteristik einzelner Gestalten kühn über die byzantinischen Formen hinwegschritt, mag auf die künftige italienische Malerei keinen geringen Einfluß ausgeübt haben.

Auch die Nationalbibliothek in Paris besitzt eine Psalmenhandschrift aus dem Ende des IX. oder X. Jahrhunderts mit mehreren schönen Miniaturen (Bibl. nat. griech. Hs. No. 139), die Szenen aus dem Leben Davids und der Propheten darstellen, sich durch große Freiheit in der Komposition auszeichnen und vollständig an die klassischen Vorbilder der Griechen und Römer erinnern.

Gleich auf der ersten Miniatur sehen wir David, der die Herden seines Vaters auf dem Berge Bethlehem weidet und die Harfe spielt, hinter ihm eine Frauengestalt in griechischem Gewande und dicht neben ihr eine Quelle, die unter einem abgestorbenen Baume hervorsprudelt. Die griechische Inschrift besagt, daß dies die »Melodie« darstelle. Etwas niedriger steht ein starker, fast nackter, wie ein Waldbewohner mit Haaren bewachsener Mann, der den Berg Bethlehem versinnbildlicht. Mehr nach rückwärts befindet sich eine Säule mit einer Vase, gleichsam ein Ex-voto, und eine Nymphe, die das Harfenspiel augenscheinlich angelockt hat. Hier und dort zerstreut weidet die Herde von einem Hunde bewacht, auch stoßen zwei Ziegenböcke gegeneinander — ein wahrhaft idyllisches Landschaftsbild. Zur linken Seite in entsprechender perspektivischer Entfernung sieht man das Stadttor mit der herabgelassenen Brücke, zur rechten eine Reihe von Bäumen, deren günstige

14*

räumliche Anordnung auffällt. Das ganze Bildchen läßt sich den besten pompejanischen Fresken an die Seite stellen. Dasselbe Motiv wiederholt sich, minder gut ausgeführt, in einer Handschrift der vatikanischen Bibliothek (Cod. graec. No. 389), ferner in einem Psalter der barberinischen Bibliothek (Salterio No. III, 29) und anderen noch schwächeren Kopien.

Es liegt auf der Hand, daß die durch den Staat begünstigte byzantinische Malerei auch jene Künstler beeinflussen mußte, die noch die italo-griechische Tradition bewahrt hatten, und daß diese Einwirkung sich um so schädlicher erwies, als sie die Freiheit der Zeichnung und Komposition verstörte und vom Studium der Natur ablenkte. Da jedoch die Grundsätze, auf denen sie beruhte, allem Gefühl des Schönen Hohn sprachen, so mußten die strengen Regeln der Musterbücher ihre bindende Kraft in dem Maße einbüßen, als die Anschauungen, die den Sturm der Ikonoklasten hervorgerufen hatten, sich verwischten. Daraus ersieht man, daß auch bei den byzantinischen Künstlern mit der Zeit gewisse Bestrebungen zum Verlassen der der Malerei aufgezwungenen Vorschriften erwachten, und das Recht der Natur, daß der Maler sich seine Vorbilder aus dem Leben hole, allmählich auch hier zum Siege gelangte.

Nicht wenig wurde diese Richtung durch die Eitelkeit der oströmischen Kaiser unterstützt, die es in ihrem Eigendünkel lieber sahen, wenn ihre Porträte verschönert der Nachwelt überliefert würden. Das Antlitz so mancher byzantinischen Herrscherin wurde in dieser oder jener Heiligen verewigt, und auf solche Weise schlich sich der Naturalismus selbst in diesen durch so starre Formen abgeschlossenen Kreis.

In der byzantinischen Malerei begegnen wir mehr als einer schönen Gestalt; namentlich die Madonnen weisen häufig hervorragende künstlerische Vorzüge auf. In dem erzbischöflichen Palaste zu Ravenna befindet sich ein Mosaikbild der Mutter Gottes, die sogenannte »Orans«, deren Gesicht trefflich gezeichnet und voll Milde ist. Auch in den Grotten der byzantinischen Mönche in Kalabrien und den Gegenden von Bari bestanden noch unlängst Fresken, die uns schöne Beispiele der Entwicklung byzantinischer Kunst lieferten. Ebenso reproduziert Diehl in seinem Buche über die byzantinische Kunst im südlichen Italien u. a. eine betende Madonna und den heiligen Nicolaus von Biscaglia aus dem XII. oder XIII. Jahrhundert, ferner

den heiligen Antonius von Barletta aus dem XII. Jahrhundert, deren Gestalten zu den sympathischesten der byzantinischen Kunst überhaupt gehören. Die Madonna insbesondere zeichnet sich durch ihre Schönheit aus, und wenn in ihrem Antlitze auch jener sanfte Ausdruck fehlt, den die Frühitaliener ihr verliehen, so schlägt dafür Verstand und Güte durch.

Jene verschieden gearteten Ursachen, die allmählich den strengen byzantinischen Formalismus schwächten, mußten gleichzeitig die alten griechisch-römischen Kunsttraditionen unterstützen, sie stärken und zu ihrer Erhaltung beitragen.

Es kann uns daher nicht wundernehmen, wenn selbst in den traurigsten Zeiten des Niederganges der Malerei sich antike Ideen in die Kirche hinüberstahlen. Es sind noch genügende Fresken auf uns gekommen, die beweisen, daß die italo-griechischen Kunstbegriffe nie ganz erloschen waren.

Jüngst entdeckte man in der Kirche S. Maria Antiqua auf dem Forum Romanum Fresken aus dem VIII. Jahrhundert, von denen einige die Merkmale antiker Kunst an sich tragen, und in denen dieselben Traditionen lebendig sind, wie in der pompejanischen und altchristlichen Malerei. Die Kirche wurde größtenteils unter Papst Zacharias (741—752) und, wie es scheint, teilweise auch im XI. oder zu Anfang des XII. Jahrhunderts ausgestattet; die Mauern sind von oben bis unten mit Fresken bedeckt. Die Gemälde stellen die Madonna mit dem Kinde, den Papst Zacharias, die Heiligen Quirikus und Theodatus dar, welch letzterer das Modell der Kapelle als Opfergabe dem Schutze der Madonna weiht, ferner die Geschichte des Martyriums der heiligen Agnes und der heiligen Julia, die Leidensgeschichte des Herrn und vieles andere.

Es erscheint in der Tat fast wie ein Wunder, daß in Zeiten, wo jede Monumentalmalerei für erloschen galt, sich noch Künstler fanden, die ein so großes Werk vollenden konnten. Die Fresken sind nicht alle gleichwertig. Ein Teil erinnert an die besten Traditionen der antiken Kunst, und manche Szenen überragen in Kraft und Ausdruck der einzelnen Persönlichkeiten selbst die Schöpfungen Giottos. Bewunderungswürdig schön ist das Gesicht eines jungen Weibes mit regelmäßigen griechischen Zügen und melancholischem Blick; man könnte sie eine christliche Juno nennen.

Aus einer späteren Epoche, in der ein wiederholtes Aufblühen

der byzantinischen Kunst den Geist der Antike vollends zu unterdrücken schien und der Abt Desiderius von Monte Cassino (1066) byzantinische Künstler berief, um durch sie die neuerbaute Kirche mit Mosaiken schmücken zu lassen, haben sich Fresken in S. Angela in Formis bei Capua erhalten, in denen gleichfalls Spuren der alten römischen Malerei zu erkennen sind.

Trotz der allgemeinen Herrschaft der byzantinischen Kunst ist hier weder in der Komposition noch in der Technik der Bilder eine byzantinische Einwirkung wahrzunehmen, vielmehr schlägt überall die alte Lokalüberlieferung durch und weht über alles der Geist des Abendlandes. Den Inhalt der Darstellungen bildet die Geburt und die Leidensgeschichte des Herrn. Außerdem findet sich hier — zum ersten Male in Italien — eine Darstellung des Jüngsten Gerichts, allerdings nach byzantinischem Muster.

Von der Lebensfähigkeit der italo-griechischen Kunst in Italien zeugen gleichfalls die Fresken an der unteren Kirche des heiligen Klemens in Rom, von denen die beiden durch Benno de Rapiza gestifteten Bilder aus dem Jahre 1080 stammen und sich auf die Legende des heiligen Klemens beziehen.

Derselben Epoche scheinen auch noch andere Fresken in S. Clemente anzugehören, die das Leben des heiligen Alexius erzählen und gar keinen byzantinischen Charakter verraten. Sie tragen vielmehr die Merkmale der lateinischen Kunst an sich und erinnern an die Malereien in den Katakomben aus dem I. Jahrhundert der christlichen Zeitrechnung. Die Gestalten in S. Clemente bewegen sich frei, ohne byzantinische Steifheit, im Ausdruck ihrer Gefühle liegt Kraft und natürliche Frische. Manche von ihnen lassen sogar auf das Studium der Antike schließen. So ist beispielsweise die Rüstung des Sinesius und seiner Gemahlin Theodore, die der heilige Klemens zum Christentum bekehrte, vom Künstler nach römischen Vorlagen entworfen worden.

Auch sind die Worte, die Sinesius an seine Sklaven richtet, nicht mehr — wie es im Orient Sitte gewesen — in griechischer, sondern in italienischer, wenn auch der sog. barbarischen Sprache geschrieben.

Das XII. und XIII. Jahrhundert sind die Zeiten der Kreuzzüge, in denen die Päpste die Weltherrschaft anstreben und sich gleichsam als die Erben des römischen Kaiserreiches betrachten. Dieser

Zeitpunkt war daher zur Erweckung der künstlerischen Traditionen des Altertums ein durchaus geeigneter. In der Tat läßt sich überall auf italienischem Boden genau verfolgen, wie die unter byzantinischem Gestrüpp und unter dem Moose mittelalterlicher Barbarei verstrickten Wurzeln der großen italo-griechischen Kultur sich aufs neue freimachen.

III.

Der Bedarf der italienischen Gesellschaft sowohl an Architekten wie an Malern war zu Beginn des II. Jahrtausends ein ganz bedeutender. Man malte nicht allein Kirchen- und Altarbilder, auch die Gemeinden, Ritter und Korporationen wollten ihre Rathäuser, Burgen und Vereinssäle mit Fresken ausgeschmückt haben. Mit Vorliebe wurden überall Wappen und Korporationsabzeichen gemalt, wozu viel Geschmack und technische Übung erforderlich waren. Dabei bildeten nicht nur die verschiedenen Tiergattungen, wie Drachen, Löwen, Adler und bunte Vögel, einen Bestandteil der Ornamente, sondern auch Ritter- und Heiligenfiguren, Bäume und Blumen. All dies erforderte Studien nach der Natur und eine Art Technik, die dem Byzantinismus durchaus fremd waren.

Die Malerei fand im allgemeinen gleich zu Anfang ihrer zivilisatorischen Entwicklung eine weitgehende Verwendung. Auf künstlerische Weise wurden neben Kirchenwänden auch Kanzeln, Antepedien, Zunft- und Kirchenfahnen und selbst die Möbel der Privatgemächer mit Malereien versehen.

Auch das Porträtieren muß Mode gewesen sein; jedenfalls dürften die Frühitaliener die Fähigkeit besessen haben, Porträtähnlichkeit zu erzielen, da selbst die Gerichte den Malern auftragen, Bildnisse von Verbrechern anzufertigen, die, ohne daß man ihrer habhaft werden konnte, verurteilt worden waren.

So gab es viel Beschäftigung für die Maler, und in den Städten Toscanas, in Pisa, Siena und Arezzo waren tüchtige Künstler anzutreffen. Einer der neueren Forscher zählt ihrer auf Grund von Dokumenten aus dem XII. und XIII. Jahrhundert in Siena allein 52, ohne die mitrechnen zu können, deren Namen gar nicht auf die Nachwelt gelangt sind.

Der erste Sieneser Maler, von dem wir Kunde haben, war Abt

des Klosters S. Salvatore del Montamiata und lebte in den Jahren 1187—1212, doch ist keines seiner Bilder auf uns gekommen.

Die ältesten toscanischen Maler, deren Tätigkeit wir annähernd würdigen können, sind Giunta Pisano, Margaritone aus Arezzo und Guido da Siena. Sie wirkten in der ersten Hälfte des XIII. Jahrhunderts[1]).

Wenn wir der Ansicht italienischer Kunsthistoriker sowie Crove und Cavalcaselle folgen, die das Fresko in der oberen Kirche des heil. Franciscus zu Assisi — die Kreuzigung Christi — dem Giunta Pisano (gest. nach 1255) zuschreiben, so muß dieser bereits ein mächtiger Repräsentant der Frühitaliener gewesen sein[2]). In dieser Überzeugung bestärkt uns noch der Umstand, daß Giunta ein Freund des berühmten Franciscanergenerals Elias war und auch dazu berufen war, die Basilika des heil. Franciscus mit Fresken auszuschmücken. Also muß er zu den hervorragendsten Künstlern gehört haben. Das Fresko hat durch Feuchtigkeit stark gelitten und ist derart schadhaft geworden, daß man sich von dem ursprünglichen Kolorit und der Malweise keine Vorstellung mehr machen kann. Zeichnung und Komposition blieben jedoch erhalten; danach zu urteilen, muß es für die damalige Zeit ein ausgezeichnetes Werk gewesen sein.

Der Künstler wählte die Todesstunde des Heilands. In der Mitte des Bildes ist Christus am Kreuz, ganz natürlich, ohne Übertreibung und ohne gewaltsame Verzerrung dargestellt. Ringsumher schweben Engel mit halbgeschlossenen Augen, als wollten sie die schreckliche Tragödie nicht mitansehen. Einige fangen das Blut der Wunden in Kelche auf, wie es die Vorschriften der kirchlichen Malerei geboten; denn das Blut Christi durfte nicht in die Erde sickern.

[1]) Bekannt sind uns außerdem noch: Bonaventura Berlingheri di Lucca, der um 1223 das Bild des heil. Franciscus für die Minoriten in Pescia malte; Marchisello, dessen aus dem Jahre 1191 datiertes Bild noch im XV. Jahrhundert erhalten war; Lappo (1261), der Maler der Kathedrale in Pistoja; Tino di Tinibaldi, Deodato Orlando in Lucca, der für die Nonnen in Cestone malte, und Angelo Pucinelli.

[2]) Thode (Franz von Assisi) und Zimmermann in seinem Werke über Giotto schreiben die „Kreuzigung“ dem Cimabue zu; doch sind das nur Hypothesen.

Zur Linken des Beschauers steht eine Frauengruppe, darunter in der Nähe des Kreuzes Maria, die in größtem Schmerz die Arme zu ihrem Sohne emporhebt, zur Rechten die Volksmenge. Einige von den Zuschauern scheinen auf Christus mit den Worten hinzuweisen: »Sehet da, der wahrhafte Sohn Gottes«; andere, Pharisäer mit unfreundlichen, abstoßenden Gesichtern, sehen mit zynischem Ausdruck oder nachdenklich dem traurigem Werke zu, das sie angestiftet. Unter dem Kreuze kniet, in Gebet versunken, Elias, der Ordensgeneral.

Das Ganze macht einen gewaltigen Eindruck und läßt sich, was die Tragik in der Darstellung dieses großen Momentes aus der Geschichte des Christentums betrifft, nur mit der Kreuzigung Duccios und dem späteren genialen Werke Tintorettos vergleichen. Komposition und Zeichnung beruhen auf der Tradition der römischen, nicht der byzantinischen Malerei. Eine derartige Bewegung und Lebendigkeit in der Charakterisierung der Personen und einen solchen Faltenwurf in den Gewändern konnten byzantinische Künstler nicht zustande bringen.

Man muß also vermuten, daß jene Überlieferungen der römischen Kunst, die wir in den Fresken der S. Maria Antiqua, an den aus dem Ende des XI. Jahrhunderts stammenden Fresken der untern Kirche zu S. Clemente in Rom und in den Miniaturen des X. Jahrhunderts beobachten konnten, sich vererbten, daß die Maler des XIII. Jahrhunderts sie aufnahmen, indem sie, soweit dies in ihrer Macht war, die fremdartigen byzantinischen Einflüsse von sich wiesen.

Man beurteilt Giunta gewöhnlich nur nach den von ihm hinterlassenen Darstellungen Christi am Kreuze. Aber gerade dieser beliebte Vorwurf unterlag am meisten dem byzantinischen Einflusse, da der Künstler, der ein Kruzifix malte, sich am allerwenigsten von dem durch die Kirche gegebenen Vorbilde entfernen konnte und stets das Kruzifix als Gegenstand des Volkskultus im Auge behalten mußte.

Nach unserer Meinung darf man von Giunta nicht als ausschließlichem Maler von Kruzifixen sprechen; sein Wirkungskreis war ein weit größerer, und der Künstler zählte zu den hervorragendsten Talenten am Anfang des XIII. Jahrhunderts.

Besser als Giunta kann man Guido da Siena beurteilen, da sich von ihm ein großes Bild der Madonna mit dem Jesuskinde im Rathaus zu Siena erhalten hat.

Dieses Bild befand sich ursprünglich in der bereits zerstörten Kirche S. Gregorio im Campo Regio; im XIV. Jahrhundert übertrug man es nach S. Domenico, wo es in schlechtester Beleuchtung hing, bis man es dem König Humbert während seines Aufenthaltes zu Siena im Rathaussaale del mapomondo als ein Meisterwerk der alten sienesischen Malerei präsentierte. Es trägt die Unterschrift Guidos, das Jahr 1221 und bildet also entgegen der Behauptung Vasaris, einen untrüglichen Beweis dafür, daß die Malerschule zu Siena sich vor der florentinischen entwickelt hatte. Während man in jener Zeit zu Florenz noch gar keine Spuren heimischer Malerei entdecken kann, und die Kirchen noch Mosaikschmuck tragen, besitzt Siena bereits seine eigenen hervorragenden Maler.

Die richtige Lesart des Datums auf dem Bilde Guidos bildete lange eine Streitfrage; zuletzt entschied sie F. Wickhoff in seiner sehr gelehrten und scharfsinnigen Abhandlung: »Über die Zeit des Guido von Siena«[1]), und heute unterliegt es gar keinem Zweifel, daß der Künstler zu Anfang des XIII. Jahrhunderts gelebt hat. Schon auf den ersten Blick bemerkt man in diesem Bilde einen sehr charakteristischen Zug: der Thron, auf dem die Madonna ruht, ist kein byzantinischer, sondern trägt deutlich die Merkmale, welche die Schule der römischen Marmorarii kennzeichnet. Die Madonna selbst mit ihrem sanften Gesichtsausdruck, der Adlernase, den schönen, mandelförmigen Augen und kleinen Lippen zeigt bereits jenen Typus der Gottesmutter, der in der Folge durch zwei Jahrhunderte mit kleinen Veränderungen zum herrschenden geworden ist.

Die ganze Haltung von Guidos Madonna, die Drapierung des Tuches, das von ihrem Haupte auf den Arm fällt, ist recht gut erfaßt; die schwächste Seite des Bildes ist der fehlerhaft gezeichnete linke Arm der Madonna und die Gestalt Jesu, der auf den Knien seiner Mutter ruht. In anatomischer Beziehung und in der Wiedergabe der körperlichen Bewegung hatte Guido noch viel zu lernen. Das Köpfchen des Kindes hingegen ist hübsch und sympathisch und erinnert in keiner Weise an die Byzantiner, die auf so manchen Bildern anstatt eines Jesukindes kleine vergrämte Greise auf die Knie Marias legten.

[1]) F. Wickhoff: »Über die Zeit des Guido von Siena«. Mitteilungen des Instituts für österreichische Geschichtsforschung: X. Band, 2. Heft. Innsbruck 1889.

In der Pinakothek zu Arezzo befindet sich die Madonna Margaritones, die wie die Madonna Guidos das Gepräge lateinischer Kunst nicht verleugnen kann, nur daß aus der Königin die Mutter geworden ist. Dieser Typus gemahnt fast ganz an ein italienisches Weib aus dem Volke und erscheint nur ein wenig in byzantinischer Art stilisiert, um durch seine Neuheit nicht zu sehr aufzufallen. Wieviel Güte und Sanftmut spricht aus diesen großen Augen, wieviel mütterliche Anmut liegt auf diesen Lippen! Jesus, der von der schützenden Mutter auf dem linken Arm getragen wird, ist mit seinem Köpfchen voll Kindlichkeit für die Anfänge der italienischen Kunst recht gut gezeichnet. Ich glaube, daß man diese Madonna bisher zu wenig beachtet hat.

Margaritone muß sehr fruchtbar gewesen sein, da verhältnismäßig viele Bilder von ihm erhalten sind; einige Darstellungen verschiedener Heiliger gelangten in die Londoner Nationalgalerie, ein anderes Bild befindet sich in der Kirche delle Vertighe bei Monte San Savino und sein riesiges Kruzifix mit dem heiligen Franciscus zu Füßen Christi wird noch heute in San Francesco zu Arezzo aufbewahrt.

Margaritone stellte häufig den heiligen Franciscus dar, doch kann man diesen Bildnissen keine Authentizität zusprechen. Allgemein wird als der Wirklichkeit am nächsten kommend das Porträt an der Wand des Sacro Speco in Subiaco angesehen, das Poverello mager, schlank und lebhaft im Ausdruck darstellt: das von der Ordenskapuze umrahmte Gesicht des Heiligen hat edle Züge und eine dünne Nase; die länglichen Ohren sind ein wenig groß, der Bartwuchs spärlich, die Hand sehr schön.

Ein anderes Porträt, von Bonaventura Berlingheri aus Lucca in San Francesco zu Pescia gemalt, soll vollständig der Beschreibung des Heiligen entsprechen, wie sie uns Toma da Celano[1]) übermittelt hat.

Zu den frühtoscanischen Malern gehört noch der Florentiner Marcovaldo, dessen Bild »Vergine del Bordone«, sich in der Servitenkirche zu Siena befindet und die Jahreszahl 1261 trägt.

Marcovaldo war in Pistoia und zu gleicher Zeit in Siena beschäftigt. Der Umstand, daß man bei ihm, dem Florentiner, ein Bild

[1]) Carlo Paladini. San Francesco d'Assisi, nell' arte e nella storia lucchese. Firenze, Rassegna nazionale 1901.

für die sienesische Kirche bestellte, bezeugt, daß er rühmlich bekannt war. Seine Madonna zeichnet sich durch überaus reiche Ornamentierung aus, und obgleich das Gesicht später übermalt wurde, läßt sich dennoch aus der Gesamtzeichnung schließen, daß er gleich den anderen Künstlern, von denen die Rede war, mehr der lateinischen als der byzantinischen Richtung huldigte.

Alle diese Madonnen der alten toscanischen Maler unterscheiden sich, was den Entwurf anbelangt, stark von den byzantinischen. Zum ersten Male seit Beginn der christlichen Zeitrechnung sehen wir bei ihnen das Gefühl der Mutterliebe in der Weise ausgedrückt, daß die Madonna den Jesuknaben auf dem linken Arm trägt und mit sorgsamer Hand umschlungen hält. So lehnen sich diese Madonnen an jene der Katakomben an, die gleichfalls ganz ungezwungen nach mütterlicher Art das Jesukind auf den Knien hielten. Ähnlich stellten die Griechen und Römer ihre Göttinnen-Mütter dar, wie Juno, Cybele, Ceres und Vesta. Auf den ältesten klassischen Denkmälern finden wir Minerva und Ceres den Bacchus oder die Proserpina auf den Knien tragend, Eirene den Pluto und Fortuna den Jupiter pflegend. Von den Göttinnen ging diese Darstellungsform auf die Kaiserinnen über: bis auf den heutigen Tag hat sich eine antike Medaille der Faustina, der Gattin Konstantins des Großen, mit einem Kinde erhalten, das die gleiche Art der Haltung zeigt[1]).

Zur Zeit, da das Christentum Staatsreligion wurde und die byzantinische Kunst in voller Blüte stand, namentlich seit Beginn des V. Jahrhunderts, wird die Madonna, einer byzantinischen Kaiserin gleich, auf dem Throne sitzend, in reichen Gewändern, mit der Krone auf dem Haupte dargestellt; Besatz und Stickerei aus Perlen und kostbaren Steinen schmücken Hals, Brust und Arme; steif, unbeweglich, mit einem meist drohenden oder zumindest harten Gesichtsausdruck, gleicht sie eher einer assyrischen oder ägyptischen Gottheit; Jesus sitzt gewöhnlich derart auf ihren Knien, daß eine Linie, von der Kopfmitte der Mutter senkrecht nach unten gezogen, mit der Kopfmitte des Kindes zusammentrifft.

Manchmal steht Jesus auf dem Throne neben Maria; sie umfaßt ihn zwar mit ihrem Arm, aber ohne Wärme, mit einer hölzernen Bewegung. Ich kenne nur ein byzantinisches Mosaik im Duomo zu

[1]) Abhandl. der preuß. Akademie 1873, Taf. 3.

Torcello, wo die Madonna nach Mutterart ihr Kind liebkosend auf den Armen hält. Aber dieses Mosaik stammt aus einer späteren Zeit, aus dem XIII. Jahrhundert.

Bei Guido und Margaritone hat die Madonna sich der reichen Gewänder und der mit Edelsteinen besetzten Kleider begeben, sie trägt einen Kopfschleier und einen langen Mantel, wie die italienischen Bürgerfrauen, nur hie und da gestattet sich der Künstler, einen goldenen Zierat anzubringen. Erst die späteren Sienesen überladen das Bild der Madonna wieder mit Reichtum, Gold und Edelstein.

Die Madonna dieser toscanischen »Primitiven« ist eine liebende Mutter, die das Vertrauen des Volkes erweckt, jene »mater amabilis«, wie sie die kirchliche Archäologie richtig benennt, eine Mutter voll Güte, die man verehren, vor der man sein Herz ausschütten kann.

IV.

Der geeignete Boden war somit bereits vorhanden; nunmehr bedurfte es noch eines genialen Menschen, der es verstand, in denselben einen schönen Baum zu pflanzen und groß zu ziehen. Ein solches Talent war Duccio di Buoninsegna, Sienese von Geburt und in Siena ansässig. Er wurde um das Jahr 1255, mehrere Jahre nach Giovanni von Pisa und Cimabue geboren und war bereits ein reifer Künstler, als Gioletti zur Welt kam (1276). Als dieser dem Gipfel seines Ruhmes entgegenging, beschloß Duccio seine Künstlerlaufbahn. Über die Jugendjahre Duccios und seinen Lehrer besitzen wir keine Nachrichten. Im Jahre 1278 übertrug ihm die sienesische Gemeinde die Bemalung von Truhen für Dokumente, jener »Cassoni«, die um diese Zeit und in der Renaissance von den berühmtesten Künstlern geschmückt wurden. Auch betraute man ihn mit der malerischen Verzierung der Mappen für die Akten der Biccherna, von denen jedoch nur eine von minder künstlerischem Wert aus dem Jahre 1293 im Berliner Museum existiert.

Im Jahre 1285, also in seinem 30. Lebensjahre, war Duccio bereits ein sehr berühmter Künstler; am 15. April dieses Jahres bestellte die Marien-Bruderschaft zu Santa Maria Novella in Florenz um den Preis von 150 Pfund Florins ein großes Altarbild bei ihm, das die »Madonna und ihren allmächtigen Sohn nebst etlichen andern Figuren« darstellen sollte.

Der Kontrakt, der zwischen ihm und der Bruderschaft geschlossen wurde, war ein Muster jener übertriebenen Genauigkeit und pedantischen Vorsicht, die sämtliche Verträge der Zeit auszeichnet. Um den obigen Preis war der Künstler verpflichtet, den Altar zu vergolden und auszuschmücken; für den Fall, daß das Bild nicht schön genug wäre und nicht nach dem Sinne des Bestellers ausfiele, wäre die Bruderschaft weder gehalten, den Preis zu bezahlen, noch irgendwelche Kosten dem Künstler zurückzuerstatten.

Den Akt setzte Jacopo del Migliore aus Mugnone öffentlich auf, kraft seiner Machtvollkommenheit als kaiserlicher Rat und Notar »bei den Stiegen der Dominicanerfratres zu Santa Maria Novella«.

Heute unterliegt es keinem Zweifel, daß jenes Werk, welches Duccio dieser Bestellung zufolge ausführte, das prächtige, bisher Cimabue zugeschriebene Bild in der Kapelle Ruccelai ist. Vasari war der erste, der es in seinem florentinischen Patriotismus dem Cimabue zuschrieb, und seine Meinung wurde in der Folge aufrecht erhalten. Im XVIII. Jahrhundert hat zwar Fineschi dieser Ansicht widersprochen[1]), aber seine Stimme verhallte ungehört. Erst in den letzten Jahren hatte der Gelehrte F. Wickhoff den Mut, in seiner Abhandlung über Guido da Siena an jenem Dogma zu rütteln und das Bild in der Kapelle Ruccelai dem sienesischen Künstler zuzuerkennen.

Dem durch den Wiener Gelehrten vorgezeichneten Pfade folgte Dr. Richter, der dieses Bild bei künstlicher Beleuchtung erforschte und die Frage auf Grund seiner durch archivalische Forschungen gestützten Untersuchungen zugunsten Duccios entschied[2]).

Die Bruderschaft, für welche Duccio die Madonna in Santa Maria Novella malte, hatte nach florentinischen Dokumenten[3]) im Jahre

[1]) Fineschi Memorie Istoriche 1790 vol I. p. 321. In der Einleitung pp. XLI, XLII erklärte er aufs bestimmteste: »una gran Tavola della Madonna (di) Mess. Duccio di Buoninsegna . . . della qual dubiterei che fosse quella, che da tutti si crede di mano di Giovanni Cimabue — Vide M. I. Wood Broms Artikel über die Madonna Ruccelai im Repertorium für Kunstwissenschaft XXIV B. II. Heft v. J. 1902.

[2]) Richters Lectures on the national Gallery. London. Longmans 1898, p. 6.

[3]) Arch. di Stato Firenze. Mss. S. M. Novella. Uscite di Compagnia di S. P. Martire. vol. I. anno 1316.

1316 die Kapelle des heil. Gregor inne, die unmittelbar an die der Ruccelai grenzte.

Diese Madonna, die im XIV. Jahrhundert zum ersten Male in der Kunstgeschichte erscheint, hing schon um diese Zeit an der Wand der Kapelle des heil. Gregor. Im Jahre 1335 ging auch diese Kapelle in den Besitz der Familie Bardi über, und aus diesem Grunde wurde wohl das Bild der Madonna als Eigentum der marianischen Bruderschaft von dort entfernt.

Betrachtet man diese Madonna und vergleicht sie mit der Duccios in der sienesischen Opera del Duomo, von der wir noch sprechen werden, so ist es schwer zu begreifen, wie es möglich war, daß man die beiden in Komposition, Zeichnung, Kolorit und Geist einander ähnlichen Bilder zwei ganz verschiedenen Künstlern zuschreiben konnte. Im Zeitalter der Photographie mußte die Identität ihres Ursprunges noch mehr hervortreten; wenn die sienesische Maësta ein Bild Duccios ist, woran noch niemand gezweifelt hat, so ist auch die Madonna Ruccelai ein Werk des sienesischen Meisters.

Das Bild in Santa Maria Novella hat größeren Umfang. Die Madonna sitzt auf einem prächtigen Throne und hält Jesus auf ihrem linken Knie. Sechs Engel stützen den Thron, als hätten sie ihn vom Himmel herabgeholt, um ihn auf die Erde zu stellen. Ein schönes und neues Motiv, das Bewegung und Leben ins Bild bringt, und das später selbst Raphael in seiner sixtinischen Madonna nachgeahmt hat. In den byzantinischen Bildern umstanden die Engel den Thron der Mutter Gottes, steif und unbeweglich wie verknöcherte Gestalten.

Die Madonna Duccios hat in ihrer roten Tunika und dem gleichfarbigen, dunkleren Mantel einen gütigen und barmherzigen Gesichtsausdruck, der streng individuell ist, ganz anders als die zeitgenössischen byzantinischen Typen. Auch die schönen Engel tragen einen mehr lateinischen Charakter. Jesus ist offenbar nach der Natur, nach einem lebenden Modell gemalt, und obgleich er die am wenigsten archaische Gestalt des ganzen Bildes ist, stört uns dennoch ein gewisser Mangel an kindlichem Ausdruck. Das kluge Knäblein blickt nicht auf die Mutter, sondern schaut vor sich hin auf den Beschauer. Der Thron der Maria, der mit einem weißen gold-blau durchwirkten Stoff drapiert ist und sich von ähnlichen schweren byzantinischen Thronen unterscheidet, scheint fast unter dem Einfluß der Cosmaten

gezeichnet zu sein. Im Bilde des Sienesen Guido sehen wir noch den byzantinischen Thron, der mit kostbaren Edelsteinen umrahmt ist, wie wenn ein Goldarbeiter ihn ausgeführt hätte; der Thron Duccios hingegen ist bereits eine Tischlerarbeit und auch insofern interessant, als man an ihm hie und da gotische Einflüsse erkennt.

Das ganze Bild mit seinen lebhaften Farben mußte einen fröhlichen, angenehmen Eindruck machen, und die Heiterkeit unterschied es umsomehr von den düstern byzantinischen Gemälden und jenen drohenden Kruzifixen, die noch Giunta in den Kirchen anzubringen gewohnt war. Die Morgenröte einer andern Welt erglänzte in dem Werke Duccios, das für die künftige Künstlergeneration zum Muster geworden ist.

Natürlich mußte das Bild in Santa Maria Novella auch Duccios Stellung in seiner Vaterstadt Siena erhöhen. Man betrachtete ihn von nun an als eine Berühmtheit, frug ihn um seine Meinung, und im Jahre 1295 wandte sich die Gemeinde bei dem Bau eines gotischen Brunnens in der Nähe von Porta Ovile an ihn um Rat.

Ein charakteristisches Merkmal der damaligen städtischen Verhältnisse ist jene bis ins kleinste gehende Gleichheit vor dem Gesetze, das selbst den berühmtesten Künstler vor der Strenge der allgebietenden Signoria nicht zu schützen vermochte. Obgleich Duccio zu den ersten Persönlichkeiten zählte, wurde er häufig, bald wegen Schulden, bald wegen anderer Überschreitungen gestraft. Nach sienesischen Akten mußte er in den Jahren 1280, 1295, 1302 und selbst zur Zeit seines größten Ruhmes, im Jahre 1308, Strafgelder zahlen, weil er den Befehlen des Capitano del popolo nicht gefolgt war und an der Kriegsexpedition gegen die Feudalherren in den Marennen nicht teilgenommen hatte.

Aus Schulden kam er nicht heraus, ja die letzte Nachricht, die uns Akten von ihm überliefert haben, ist die Erwähnung einer Schuld, die er am 8. Juni 1313 beim Ser Tomas di Dinto kontrahierte.

Am 9. Oktober 1308 erhielt er einen Auftrag, der ihm den größten Ruhm eintrug.

Zu Anfang des XIV. Jahrhunderts kam die Ausschmückung der bereits erbauten sienesischen Kathedrale und deren Verschönerung mit Bildern an die Reihe. Der Operaio del Duomo, Messer Jacomo di Gilberti, wandte sich an Duccio mit dem Auftrag, für den großen

Altar eine prächtige »Ankona« auszuführen, mit der hoheitsvoll trohnenden Mutter Gottes nebst einigen anderen Szenen aus der Heiligen Schrift. Der Altar sollte gleichsam einen weiteren Dank für die Hilfe der Madonna in der Schlacht bei Montaperti bedeuten und die bescheidene Madonna mit den großen Augen ersetzen.

Das bestellte Bild lag den Sienesen sehr am Herzen; die Regierung der Republik verringerte sogar die Zahl der Arbeiter beim Ausbau der Kathedrale, um das so ersparte Geld dem Werk des Malers zu widmen, daß sie für jene Zeit ungeheure Summe von über 3000 Florins in Gold kosten sollte.

Nahezu drei Jahre arbeitete der Meister an der »Ankona«. Im Frühling des Jahres 1311 vollendete er das Werk, das allgemein tiefen Eindruck machte. Der sienesische Chronist Agnolo di Tura nennt er das schönste Bild, das je irgendwo gesehen und angefertigt wurde, »la più bella tavola, che mai si vedesse et facesse«, und später sagt Lorenzo Ghiberti, es sei eine herrliche Sache, »è magnifica cosa«.

In Siena war nur eine Stimme laut: daß bisher kein Maler ein solches Bild geschaffen habe.

Der 9. Juni 1311 war für die Stadt ein denkwürdiger Festtag. Den fertigen Altar trug man unter Musikbegleitung in einer Prozession aus der Wohnung des Künstlers in die Kathedrale. Geschäfte und Werkstätten wurden geschlossen, alle Glocken geläutet, die gesamte Bevölkerung war auf den Straßen. Ein ungenannter Chronist beschreibt folgendermaßen seine Eindrücke:

»An Stelle der Madonna delle Grazie wurde eine neue, viel schönere geschaffen, ganz dazu angetan, Frömmigkeit zu erwecken. Auf der Kehrseite stellt das Bild Szenen aus dem Alten und Neuen Testamente dar.

»Am Tage, als man es in die Kathedrale trug, waren die Geschäftsläden geschlossen, und der Bischof ordnete eine feierliche, andächtige Prozession der weltlichen und klösterlichen Geistlichkeit an. Am Umzug beteiligten sich die Signori nove, sämtliche Beamte und das ganze Volk, die Würdigsten schritten mit brennenden Kerzen hinter dem Bilde einher und ihnen folgten in großer Andacht Weiber und Kinder. Der Sitte gemäß ging man um den ganzen Campo herum, während die Glocken den Ruhm des herrlichen Werkes verkündeten.

»Ausgeführt hat es der Maler Duccio di Niccolò im Hause dei Muciatti hinter dem Tore Staloreggi; der ganze Tag verging unter Gebeten und Almosenspenden zur Ehre Gottes und seiner Mutter, die unsere Fürsprecherin ist und uns in ihrer unendlichen Güte vor allem Bösen behütet und Siena vor Feinden und Verrätern schützt.«

Nach den Rechnungen der Biccherna kostete die Übertragung des Bildes aus dem Atelier des Meisters in die Kathedrale sowie die Entlohnung der Glöckner, Trompeter und Musikanten, so die feierliche Prozession begleiteten, über 12 Lire.

Nur Duccio nahm keinen Anteil an der Feier; er besaß ein derart zerschlissenes Gewand, daß er sich schämte, mit der Prozession zu gehen, um nicht die allgemeine Aufmerksamkeit auf sein Elend zu lenken.

Diese ganze Schilderung verlegte Vasari nach Florenz und zitierte sie mit einigen Abweichungen gelegentlich der Aufstellung der Madonna Ruccelai in Santa Maria Novella.

Die sienesische Ankona bestand aus einem großen Bilde der Madonna, die mit dem Kinde auf dem Throne sitzt, umgeben von Engeln und Heiligen, die in Anbetung versunken sind, ferner aus 26 kleineren Bildern, die sich auf der Kehrseite befanden. Das ganze Bild war 4,24 Meter lang, 2,10 Meter hoch und von einem gotischen, reich vergoldeten und bemalten Rahmen eingefaßt. Duccio schrieb im Sinne der sienesischen Tradition unter sein Werk: Mutter Gottes, werde für Siena ein Born des Friedens, dem Duccio aber, der dich gemalt, spende Lebenskraft, »Mater sancta dei, sis causa Senis requiei, sis Duccio vita, te quia pinxit ita.«

Das Altarbild hatte schwere Schicksale durchzumachen: zuerst im Presbyterium aufgestellt, später entzweigefeilt und zum Teile dort untergebracht, wo früher die Madonna delle Grazie hing, fand es zuletzt, und zwar in jüngster Zeit, in der Opera del Duomo seinen Platz, wo man es in Ruhe und guter Beleuchtung besichtigen kann. Das Ganze kam nicht auf unsere Tage; einige Teile sind verloren oder in fremden Besitz übergegangen.

Sehen wir uns die Ankona näher an. Wie am Altar Ruccelai übertrifft die Madonna an Größe die sie umgebenden Personen: es liegt dies in der Tradition der griechischen und römischen Kunst, welche die Gestalten der Götter schon äußerlich durch ihre Größe

von den Menschen unterschied. Anfangs richteten sich auch die christlichen Maler nach diesem Gebrauch.

Ebenso erinnert der Thron, auf dem die Madonna mit dem Jesukind auf dem linken Arm ruht, ähnlich dem Madonnenthron in Santa Maria Novella, eher an die Arbeit der römischen Marmorarii als an ein byzantinisches Werk. Er stellt eigentlich einen großen architektonischen Bau dar, hinter dem überaus anmutige Gestalten weiblicher Engel hervorblicken.

Der Ausdruck der Madonna selbst ist ernst, aber natürlich und voll Liebreiz; der Mantel, der vom Haupt zu den Füßen herabfließt, faltet sich in eine derart reiche Drapierung, daß man vermuten muß, der Künstler habe ihn nach einem Modell gemacht. An Jesus, einem vierjährigen Knaben mit jugendlich klugem Gesichtchen und lockigem Haar, wirkt der allzustarke Oberkörper einigermaßen störend, da er mit den fast unansehnlichen Füßchen in Widerspruch steht. Auf den ersten Blick überrascht aber die Verwandtschaft mit dem Jesukinde in Santa Maria Novella, wenn auch die Hände anders gelegt sind.

Gruppen von Heiligen, Männer und Frauen, die symmetrisch zu beiden Seiten knien, intelligente, sympathische Gestalten, größtenteils nicht nachgeahmt, sondern der Wirklichkeit entnommen, steigern die Erhabenheit des ganzen Bildes, das die Italiener in dieser Form mit Recht »Maësta« genannt haben. Durch besondere Schönhei zeichnen sich die heilige Agnes und die heilige Agathe aus, die an weiblichen Reizen alle Frauentypen überragen, welche von italienischen Künstlern in dieser neuen Epoche der Malerei geschaffen wurden. Voll Anmut sind auch die an den Thron sich lehnenden Engel, mit edlen Zügen, in denen tiefe Verehrung für die Mutter Gottes zum Ausdruck kommt.

Die ornamentalen, mit der Kunstfertigkeit eines Goldschmiedes ausgeführten Details sind voll reicher Einfälle. Duccio tritt hier an die Spitze der sienesischen Meister. Überall bricht das Gold hervor: matt und glänzend, glatt und halbrund erhaben; die Gewänder der Madonnen und der Heiligen sind mit Steinen und Verzierungen in meisterhafter Zeichnung besetzt. Überall sind Blätter und stilisierte Blumen auf goldenem Hintergrunde angebracht, wie aus den Händen eines Juveliers hervorgegangen; darunter auch der klassische Akanthus, Epheuranken und Rosenguirlanden. Das alles ist mit solcher Feinheit

und solchem Geschmack ausgeführt, daß wir uns nicht wundern dürfen, wenn die sienesischen Goldschmiede, die nach solchen Bildern arbeiteten, zu europäischer Berühmtheit gelangten. Besonders viel Mühe verwendete Duccio auf Aureolen der Madonna und Christi, deren jede für sich ein Meisterstück an Geschicklichkeit und auserlesenem Geschmack zu nennen ist. Das Talent Duccios fühlte sich in dem Bilde der Madonna selbst mehr durch die Fesseln der überlieferten Formen gebunden als in den Illustrationen, die das Leben Marias und Christi darstellen. Diese, als Schmuck für die Rückwand der Ankona bestimmt, eigneten sich um vieles mehr zur Einführung von Neuerungen, da sie der Kirchenkritik und der Beurteilung der Gemeindegrößen, die in jener Zeit strenge das Einhalten der bestehenden Traditionen überwachten, weniger ausgesetzt waren. Tatsächlich herrscht in ihnen auch viel künstlerische Freiheit. Duccio geht häufig von den bisherigen Formen ab und gibt mit der ganzen Kraft seiner Seele Leidenschaften und Gefühle wieder. Fast an jedem dieser kleinen Bilder lassen sich realistische Studien nach der Natur nachweisen.

Bei der Betrachtung dieser äußerst feinen Arbeit gewinnt man die Überzeugung, daß es kein bedeutenderes künstlerisches Talent gibt, dessen Streben nicht dahin ginge, sich von den verknöcherten, durch die Vergangenheit überlieferten Formen zu befreien, und das nicht durch Versenken in die Natur eine Belebung der Kunst suchen würde. Es liegt dies, ich möchte fast sagen, im natürlichen künstlerischen Instinkte, der mit Malerschulen und kritischen Theorien nichts zu schaffen hat. Jene sogenannte »Rückkehr zur Natur«, von der so oft gesprochen wird, ist daher kein neuer Gedanke. Sie bestand von jeher und spielte stets die erste Rolle. Selbst die byzantinischen Maler suchten die Ketten despotischer Regeln zu sprengen und frische Kraft aus der Natur zu schöpfen.

Jede Kunst, ich meine hier nur die Malerei und Plastik, beginnt mit einer mehr oder minder sklavischen, mehr oder minder gelungenen Nachahmung der Natur. Diese Nachahmung gibt jedoch die Vorbilder nie getreu wieder, denn jedes menschliche Auge sieht anders, und jede Menschenhand arbeitet anders.

So entstehen Künstlerschulen. Je länger jedoch die Nachahmung anhält, umsomehr verknöchert die Kunst, umso einförmiger und seelenloser wird sie. So war es auch mit der byzantinischen Kunst,

deren übermächtigen Einfluß Giunta Pisano, Guido aus Siena und Duccio zu fühlen hatten.

Man sollte nun glauben, daß das Aufgeben der alten Formeln und die Zeichnung nach der Natur keine Schwierigkeiten böten. Dem ist aber nicht so: die Maler sind infolge langer Nachahmung ungewohnt, nach einem lebenden Modell zu arbeiten. Im Laufe der Zeit geht übrigens die Technik verloren, der Künstler muß erst lernen, in geeigneter Weise die Gegenstände, wie sie für ihn passen, zu betrachten, und sie nach Möglichkeit noch auszubilden. Nur kühne und große Geister sind imstande, sich von den Formeln und Angewöhnungen zu befreien, unter denen sie sich entwickelt haben, mit denen sie aufgewachsen sind. Solche Geister sind seltener, als man gemeiniglich annimmt, und deshalb erfreuen sie sich auch seitens der Menschheit einer besonderen Wertschätzung und Anerkennung.

Duccio bemühte sich redlich, die Ketten aller Tradition zu sprengen, übte sich im Zeichnen nach Modellen und besaß genügend Energie und Talent, um in der Kunst andere Wege einzuschlagen. Kraft und Begabung allein reichten jedoch nicht aus, um nun auf einmal eine neue vollendete Kunst der Malerei zu schaffen. So eine Leistung überstieg die Fähigkeiten des Einzelmenschen, der die Schwierigkeiten der malerischen Perspektive nicht überwinden, die Anatomie und Mechanik des menschlichen Körpers nicht auf einmal erlernen konnte, weil sie damals niemand gründlich kannte, weder der Maler noch der Arzt.

Natürlich mußte auch die Gesellschaft, die ihn umgab, der byzantinischen Einförmigkeit müde sein. So kündigte sich, wie es meist in Zeiten großer Umwandlungen der Fall ist, auch in der Malerei eine Reform auf allen Gebieten an. Befruchtende Ideen hat man am Ende des XII. und XIII. Jahrhunderts stets in Frankreich zu suchen; die gotische Kunstbewegung war eine derart mächtige, daß sämtliche Geister in Europa von ihr ergriffen wurden. Die gotische Plastik nahm ihre meisten Vorbilder aus der Natur: Blumen, Tiere und Menschen. Zwar stilisierte sie die lebenden Wesen den Bedürfnissen der Architektur entsprechend, zerstörte aber niemals in ihnen den Pulsschlag der Natur.

Man darf nicht vergessen, daß Duccio ein Zeitgenosse Giovanni Pisanos war und gleich diesem großen Reformer der Bildhauer-

kunst unter dem Einfluß der neuen Strömungen stand. Die französischen Miniaturen gelangten ebenso wie die plastischen Werke nach Italien, im übrigen drängte sich die Gotik ähnlich wie die provençalische Poesie durch die Originalität ihrer Erfindung überall vor und nahm alle empfänglicheren Gemüter gefangen. Duccio führte auch in die Malerei die Ideen der Gotik ein, verband sie aber gleichzeitig mit den italienischen Traditionen.

Schon an den Ornamenten des Thrones der Madonna Ruccelai begegnen wir gotischen Motiven, und der sienesischen Maësta gab er einen prächtigen gotischen Rahmen. Seine Vorliebe für die gotische Architektur kommt in mehreren Bildern, denen gotische Bauten als Hintergrund dienen, zum Ausdruck. Er kannte sie durch und durch, und jahrzehntelang kommt ihm keiner der sienesischen oder florentinischen Maler in der architektonischen Zeichnung gleich. Im »Einzug nach Jerusalem«, der zum sienesischen Altarbild gehört, bilden gotische Bauten den Hintergrund. Hier stellt der Künstler das Stadttor am Ende der Staloreggigasse dar, in dessen Nähe er gewohnt hat, als er seine Maësta malte, und gibt Paläste, Loggien und Kuppeln von Gebäuden wieder. Ebenso sehen wir auf einem anderen Bilde, »Christus, einen Blinden heilend«, das sich in der Londoner Galerie befindet, einen wunderbar schönen, architektonischen gotischen Hintergrund.

Manche Gestalten, insbesondere im sienesischen Altarbild, erscheinen geradezu gotischen Vorbildern nachgebildet und tragen unverkennbar das Gepräge französischer Kunst an sich. Hie und da fällt die Verwandtschaft zwischen seinen Heiligen und den Gestalten Giovanni Pisanos auf. Beide Meister hatten sich gegenseitig beeinflußt; Duccio behielt jedoch stets, selbst in den dramatischesten Szenen, das Maß bei, gegen welches Pisano häufig sündigte. Nie verfiel der Sienese in Grimasse oder Karikatur.

Von allem Anfang an hatte die italienische Malerei gewisse biblische Motive lieb gewonnen, aus denen das Talent der Künstler die schönsten Blüten entwickelte. Zu diesen gehörte als der Höhepunkt dramatischer Handlung die »Kreuzigung«, als der tiefste Ausdruck religiöser Lyrik die »Verkündigung« und »Geburt Christi«, Vorwürfe, die zu wirklichen Schatzgruben für die italienische Kunst geworden sind. Dagegen waren die »Flucht nach Ägypten« und die »Heiligen Drei Könige« geeignete Stoffe zur Genremalerei, die

es gestatteten, den Gegenstand möglichst frei zu behandeln und manches Neue aus der Natur einzuführen. Daß Duccio diese Themen und die Art ihrer Darstellung noch aus Miniaturen studierte, unterliegt keinem Zweifel. Beweis hierfür ist die überaus weiche, feine Pinselführung, so daß man vermuten kann, daß der Künstler früher, ehe er sich mit größeren Gemälden befaßte, Miniaturen gemalt haben muß. Dieser Umstand kam seinem Talente sehr zu statten, die Gestalten Duccios sind daher überaus gründlich und ohne Banalität ausgeführt, und in jeder von ihnen bricht der ihr eigene Charakter durch.

In der sienesischen Galerie befindet sich ein kleines Tryptichon von ihm (Stanza I. 35), das wohl stark gelitten hat, aber nicht restauriert ist und die Madonna zeigt, umgeben vom heil. Petrus und Paulus, sowie zahlreiche Szenen aus dem Leben Christi. In diesem Werke ist vielleicht mehr als in jedem andern der Einfluß der Miniaturisten auf die Malweise Duccios zu erkennen: die gleiche, bis ins kleinste gehende Ausführung, die gleiche Vorliebe für die Pracht der Ornamente, die gleiche Treue in der Wiedergabe des Details.

Der Kunsthistoriker Kondakoff[1]) will sogar wissen, welches Miniaturwerk Duccio benützt hat; nach ihm wäre es das in der Bibliothek zu Parma aufbewahrte Evangelienbuch gewesen. Es ist dies eine sehr weitgehende Vermutung des Forschers, zumal wir nicht den geringsten Beweis dafür haben, daß der Künstler diese Miniaturen je gesehen hat.

Es gab damals zahlreiche Miniaturencodices, und in ihnen finden wir zum erstenmal die Leiden Christi illustriert. Die berühmtesten, die wir noch heute besitzen, sind das sogenannte syrische Evangelienbuch des Mönches Rabuli aus dem Jahre 586 in der Bibliothek zu Florenz, das griechische aus Rossano und das lateinische zu Cambridge. In diesem letzteren befinden sich Kompositionen wie der »Einzug in Jerusalem«, die an dramatischer Kraft selbst von Giotto nicht übertroffen wurden.

Duccio hatte es aber gar nicht nötig, sich an alten Musterbüchern zu üben, da um diese Zeit sowohl aus Italien als auch aus Frankreich zahlreiche Miniaturen über die ganze Welt verbreitet wur-

---

[1]) Kondakoff. Historie de l'art byzant. trad. Trawinski II. 156.

den, die je nach dem Künstler, der sie malte, mehr byzantinischen, lateinischen und zuletzt auch gotischen Charakter trugen. Die verschiedenen Bibliotheken, so die vatikanische, die Laurenciana in Florenz und die Nationalbibliothek in Paris, bewahren noch heute eine genügende Anzahl dieser Schätze mittelalterlicher Malerei.

Einige Bilder der Ankona, die Szenen aus der Heil. Schrift darstellten, entsprechen noch vollkommen den ursprünglichen Vorschriften der christlichen Ikonographie und den alten Miniaturen; ein namhafter Teil derselben aber ist Duccios eigene Komposition, und die Leiden Christi sind von niemandem vor ihm so mit allen Einzelheiten dargestellt worden. Am originellsten zeigt sich der Meister in der Geschichte Marias und namentlich in den 6 Bildern, deren Inhalt wahrscheinlich den Erzählungen der »Goldenen Legende« Voragines entnommen ist. Die »Himmelfahrt Marias«, die poetischeste unter diesen Legenden, hatte Duccio indes nicht illustriert.

Auf der Höhe seines Talentes zeigte er sich in der »Kreuzigung«, dem größten Bilde nach der thronenden Madonna.

Im Gegensatze zu Giunta Pisano stellte Duccio Christus am Kreuz zwischen den beiden Schächern dar, und entgegen den bisherigen Vorschriften beseitigte er die Engel, die das Blut des Heilands in Gefäßen auffingen, als zu nebensächlich gegenüber der gewaltigen Tragik der ganzen Handlung.

Der Künstler brachte außer dem Schwarm der über dem Kreuze schwebenden Engel fünfzig Gestalten auf dem Bilde an.

Was die Kenntnis des menschlichen Organismus anbelangt, so fiel der Leib Christi unvergleichlich besser aus als bei Giunta und selbst beim späteren Giotto; ebenso sind in der Gruppe von Personen zu beiden Seiten des Kreuzes mehrere ausdrucksvolle Physiognomien zu finden. Mit großer Treue gab der Künstler die Szene wieder, in der Maria ohnmächtig in die Arme der Frauen sinkt, deren Blicke sich mit Entsetzen dem Gekreuzigten zuwenden. Recht bunt und originell wirkt eine Gruppe Soldaten, Priester und Volk zur Rechten. Jede einzelne Gestalt hat ihren besonderen Charakter. Alles darin ist voller Leben und Bewegung, gibt sich natürlich und ungezwungen. Vortrefflich gelungen und von einer für jene Zeit geradezu bewunderungswürdigen Schönheit ist die Haupt-

gruppe in dem Bilde, das die »Kreuzabnahme« darstellt. Maria umfaßt den sich neigenden Kopf Christi und drückt ihn voll mütterlichen Schmerzes an ihre Lippen, um dem geliebten Antlitz noch einen letzten Kuß zu geben. Diese beiden Hauptgestalten sowie die anderen ringsumher sind mit hoher Meisterschaft wiedergegeben. Fast in jedem der Bilder Duccios finden wir etwas, was unsere Bewunderung erregt; jedes einzelne ist mit Sorgfalt gemacht, die Gestalten sind mit genauer Kenntnis der richtigen Verhältnisse gezeichnet, Hände und Füße schön geformt und genau ausgeführt.

Zu seinen sympathischesten Werken gehört »die Verkündigung«, die sich in London befindet. Die Szene gipfelt in einem Vorhofe mit gotischer Architektur. Maria tritt aus der Tür, leichten Schrittes nähert sich ihr ein Engel von ganz besonderer Schönheit, dessen anmutige Handbewegung seinen Worten mehr Nachdruck zu verleihen scheint. Die beiden Gestalten tragen hier vielleicht ein mehr irdisches, kräftigeres Gepräge, als ähnliche auf den Bildern Fra Angelicos, dafür aber sind sie auch verständlicher. Sie bezeichnen einen wirklichen Sieg des neuen italienischen Geistes über die byzantinische Routine.

Duccio schuf das, womit die sienesische Malschule noch heute die Herzen gewinnt: das junge Weib voll bezaubernder Anmut, mit seinen mandelförmigen Augen, seiner römischen Nase, der harmonischen Stirne und überhaupt seinem ganz eigenen Adel im Gesichtsausdrucke, wie ihn die florentinische Schule nicht erreicht hat. Zum ersten Male in der sienesischen Malerei treffen wir auch auf dem Antlitze der Frauen jenes belebende Lächeln an, welches gleichsam das Morgenrot einer neuen Kunstära verkündet. Dem byzantinischen Geschmacke war jenes gütige Lächeln, die schönste Offenbarung einer edlen Seele, durchaus fremd.

Was weiter bei den Bildern Duccios auffällt, ist das strenge Maßhalten in der Darstellung tragischer Gefühle. — In der »Kreuzigung«, der »Kreuzabnahme« und in seinem »Christus vor Pilatus« sieht man nirgends jene unangenehmen, oft abstoßenden Gesichtsverzerrungen, jene krampfhaften Bewegungen, die so häufig in der Plastik Giovanni Pisanos peinlich berühren. Die Bewegungen sind hier natürlicher, und überall macht sich eine gewisse Schlichtheit geltend, die Giotto seinen Gestalten vergebens einzuflößen suchte.

Der riesige Fortschritt Duccios offenbart sich auch in seiner Landschaft, die er kühn nach der Natur entwirft. Im »Einzug nach Jerusalem« sehen wir einen sich zwischen Gärten, Palmen, Oliven und Orangenbäumen hinschlängelnden Weg. Kinder blicken von der Mauer herab oder klettern an den Ästen der Bäume empor, die Fenster sind mit Neugierigen besetzt, und Knaben laufen vor dem auf einer Eselin reitenden Christus einher.

Im »Wunderbaren Fischfang« der Opera del Duomo ist die Landschaft von einer Schönheit, wie sie kein anderer Maler des XIII. Jahrhunderts hervorzuzaubern verstanden hat. Auch Giotto erreichte den sienesischen Meister in der Wiedergabe der Pflanzenwelt und der nach der Natur gezeichneten Bäume in keiner Weise. Dasselbe realistische Studium macht sich in der »Geburt Christi«[1]) der Berliner Galerie und mehreren anderen Bildern bemerkbar.

Der Einfluß Duccios auf die italienische Malerei war bahnbrechend; vielleicht wurde er bisher nicht genügend gewürdigt. Indem der Meister fast alle wichtigeren Bibelszenen illustrierte, blieb er den italienischen Künstlern für lange Zeit ein Vorbild. Er zeigte durch mustergültige Darstellungen, wie bei derlei Arbeiten zu verfahren sei. Man kann die Spuren seiner Gedanken bis auf die Maler des XV. Jahrhunderts verfolgen.

Giotto, der vier Jahre vor Duccio den gleichen Gegenstand, die Leiden Christi, in den Fresken der Arena zu Padua zu malen begonnen, steht an Ideenreichtum hinter den Schöpfungen Duccios zurück.

Als Ingres gelegentlich seines Besuches in Siena die für die Stiche des Bartoccini bestimmten Abdrücke der Leiden Christi von Duccio sah, rühmte er sie über alle Maßen und behauptete, die frühsienesische Malerei sei bereits die Ankündigung der Renaissance gewesen.

Die sienesischen Maler setzten an die Spitze ihrer Statuten vom Jahre 1355 den Namen des Allmächtigen und der Madonna: »Denn

[1]) Weigelt C. in seinem Werke über Duccio zählt noch zu den eigenhändigen Bildern Duccios: die Madonna mit den drei Franciscanern in der sien. Akademie; die Madonna mit den Heiligen in der Londoner Nat. Gallery und die Madonna in der Sammlung Strogonoff.

wir sind«, so sagten sie, »von Gottes Gnaden diejenigen, die schlichten Menschen, so nicht lesen können, wunderbare Dinge offenbaren, die in Tugend vollbracht, ein Werk heiligen Glaubens sind, und kein Ding, wäre es auch das geringste, kann einen Anfang oder ein Ende haben ohne Willen, Wissen und Liebe« — senza potere, et senza sapere, et senza con amore volere.

Dieses Credo charakterisiert am besten die sienesischen Künstler: sie malten mit Glauben und Liebe. Den lauteren Ausdruck dieser inniglichen Seelenstimmung traf nach Duccio Simone Martini[1]).

V.

Was Guido Guinicelli, Cino da Pistoia und zuletzt Dante in der Poesie für die Hebung des Frauenideals bedeuten, das war Simone Martini für die Malerei. Die Donna Angelicata wird auch sein Ideal, und sie darzustellen, betrachtet er als seine Aufgabe.

Der Gedanke mußte sich, wie dies immer geschieht, zuerst in der Dichtung durchringen, ehe er zur darstellenden Kunst gelangte. Duccio war ein religiöser Maler, Martini ein Maler religiöser Mystik. Überdies konnte er, infolge seiner Berührung mit dem Hof der Anjous in Neapel vom Geiste des Rittertums angeweht, besser als irgendein anderer italienischer Künstler das eigenartige Wesen der französischen und italienischen Ritterwelt zum Ausdruck bringen.

Sein Hauptstreben ging dahin, ein Weib zu schaffen, dessen edle Schönheit und überirdischen Zauber die Dichter besangen. Schon im Auge dieses Wesens sollte man all die Tugenden lesen können, welche die Poesie dem engelgewordenen Geschöpfe zuschrieb. Die Frauengestalten Martinis gleichen den damaligen Burgfräulein, sind Patrizierinnen, prächtig, oft modisch gekleidet, mit langen, golddurchwirkten, faltenreichen Gewändern, wie es den Damen der Ritterwelt zukam. Aus der Zeichnung der wohlgestalteten schmalen Hände erkennt man ihre Abstammung, aus den Bewegungen ihre sorgfältige Erziehung. Das sind nicht die bürgerlichen Frauen der späteren florentinischen Meister, eines Gozzoli oder der beiden

---

[1]) Nach Davidsohn (Repert. für Kunstwissenschaft 1900) starb Duccio im Jahre 1319.

Lippi, sondern die edelsten Blüten der Gesellschaft. Selbst mit den Frauen Giottos lassen sich diese höheren Wesen Martinis nicht vergleichen, die neben jenen wie die Frauen Reynolds neben den Bäuerinnen eines Ostade aussehen.

Im aristokratischen Siena, in Pisa mit seiner alten Kultur, endlich in Neapel am Hofe der Anjous, woselbst sich Simone einige Zeit aufhielt, suchte und fand er die Modelle für seine Frauenschönheiten. Er schuf jedoch keinen bestimmten Heiligentypus, jede seiner Gestalten hat ihren eigenen Charakter, ihr besonderes Gepräge. Petrarca hatte sich nicht ohne Grund an Martini gewandt, daß er ihm das Bild seiner Laura male. Das Porträt fiel so glänzend aus, daß der Dichter dem Maler gar drei Sonette widmete. Er versichert, Simone müsse im Paradiese gewesen sein, wo er Laura sehen und malen durfte, damit man auch auf Erden an ihre Schönheit glaube.

Martini wurde zu Siena um das Jahr 1284 im Stadtteil des heiligen Egidius als Sohn des Martinus geboren; er heiratete Giovanna, die Tochter des Malers Memmo di Filipucci und Schwester des gleichfalls sienesischen Malers Lippo Memmi. Er starb zu Avignon im Jahre 1344.

Man weiß nicht, ob er ein Schüler Duccios war. Soviel ist aber gewiß, daß er dessen Spuren folgte und, erfüllt von dessen Geist, die sienesische Malerei zu der Höhe emporgeführt hat, auf der sie alle ihre eigentümlichen Vorzüge entwickeln konnte.

Im Leben und Wirken Martinis lassen sich drei Hauptperioden unterscheiden. Aus dem Jahre 1315 haben wir die erste Nachricht über seine künstlerische Tätigkeit; von da ab bis nach dem Jahre 1333 finden wir ihn abwechselnd bald in Siena, bald in Pisa und Neapel mit Fresken und Bildern beschäftigt.

Vom Jahre 1333 bis 1337 weilt er in Assisi, wo sich wohl der bedeutendste Teil seines künstlerischen Nachlasses befindet, und endlich wirkt er vom Jahre 1339 bis 1344 am päpstlichen Hofe zu Avignon im Vereine mit seinem Bruder Donato.

Gehen wir auf die erste Periode etwas näher ein.

So mancher Kunstliebhaber dürfte den sienesischen Sindaco um seine Gemächer im Palazzo pubblico beneiden. Wohin das Auge fällt, Fresken von Sodoma und ältere Gemälde von Sano di Pietro und Vecchietta; die größte Zierde des ganzen Rathauses aber ist der

Saal im ersten Stockwerk, den neben Sodoma Martini beherrscht. An der Hauptwand befindet sich ein Riesenfresko des letzteren, das unter einem Baldachin die Madonna mit dem Kinde, von Heiligen und Engeln umgeben, darstellt. Schon aus der Ferne blendet es die Augen durch den Reichtum der mit Gold durchwirkten Gewänder, durch die Pracht der Verzierungen, der Diademe, Edelsteine und Perlen, durch den Glanz der bis ins kleinste Detail über den Häuptern der Heiligen ausgeführten Aureolen, die ein charakteristisches Merkmal der sienesischen Malerei geworden sind. Wie auch viele andere Sieneser Meister, ging der Künstler so weit, daß er manche Ornamente, wie die Agraffe, die den Mantel der Madonna zusammenhält, oder die vergoldeten Gurten erhaben gestaltet, um den Eindruck des Glanzes womöglich zu steigern.

Dies waren noch Reminiszenzen der byzantinischen Kunst und das eitle, in seiner Glanzzeit reiche Siena nahm sie willig auf.

In den Gestalten der Rathausfresken suchen wir zunächst die Spuren jener Anmut, die einst Petrarca so sehr entzückte. Wir entdecken sie auch sofort in den beiden Engeln, die vor dem Throne knieen und der Madonna eine Schüssel mit Früchten darbieten. Diese Engel hat Simone gewissermaßen Leonardo vorempfunden, so sehr bestricken sie durch Liebreiz und Anmut. Die sanfte und ernste Madonna hingegen zeigt noch keine Abweichung von der früheren Anschauung, wie uns denn auch das Jesukind, das steif auf den Knieen der Mutter steht, durch seine gereiften Züge auffällt.

Zu beiden Seiten Marias stellte der Künstler eine ganze Reihe von Heiligen hin, je 15 Figuren zur Rechten und Linken. Besonders die stehenden Gestalten sind anatomisch noch mangelhaft ausgefallen, dagegen zeichnen sich die Gesichter durch liebevolle Behandlung aus. Die Komposition als Ganzes übertrifft das Hauptbild von Duccios Ankona, in der Gruppierung der Personen herrscht mehr Freiheit, mehr Luft und Raum. Ein bedeutender Fortschritt ist hier unverkennbar, obgleich das Fresko zu den Erstlingswerken des Meisters gehört und schon im Jahre 1315 gemalt ist, also nur einige Jahre nach der Vollendung von Duccios Maësta. Unter dem Throne Marias ist eine Inschrift angebracht, welche über die Bedeutung des Bildes gerade im Saale des Stadtrates Aufklärung gibt. Die Mutter Gottes läßt sich also vernehmen: »Die Rosen und Lilien, welche die Himmelsfluren schmücken, freuen mich nicht mehr als

eure nützlichen Beratungen. Sobald ich jedoch einen unter euch bemerke, der, von irdischer Sucht getrieben, meiner vergißt, mein Land vernachlässigt und dafür, daß er so schändlich handelt, auch noch Ruhm einheimst, der möge verflucht sein und mit ihm jeder, der ihm Vorschub leistet.« Und zu den sie umgebenden Heiligen gewendet, fährt sie fort, daß ihre Gebete denen, die Zwiespalt in die Republik säen, keinen Nutzen bringen werden.

Diese Warnung war im Beratungssaal des sienesischen Volkes leider nur zu sehr am Platze.

Im gleichen Maße wie die Maësta nimmt ein anderes Fresko, das den größten Teil der gegenüberliegenden Wand bedeckt, die von Martini dreizehn Jahre später bemalt wurde, unser Interesse ganz in Anspruch.

In einem Tal zwischen zwei Schlössern reitet ein Ritter anf einem schweren, reich geschirrten Rosse, einen Feldherrnstab in der Hand. Er stellt den sienesischen Feldherrn Guidoriccio Fogliani de' Ricci vor, den Sieger von Montemassi und Sassoforte.

Das Bild fällt schon deshalb auf, weil es aus dem Rahmen kirchlicher und allegorischer Kompositionen heraustritt und uns einen Maßstab gibt, wie die Sienesen die Natur zu behandeln wußten. Roß und Reiter sind trefflich wiedergegeben. Ricci sitzt fest im Sattel, das Pferd stampft so natürlich auf, daß man beinahe seine Tritte zu hören glaubt. In diesem Pferd und Reiter spürt man bereits jene Kraft, die später den Reiterdenkmalen Donatellos und Verocchios ihr charakteristisches Gepräge gab. Aber auch das Landschaftsbild ist anziehend: keine Nachahmung der Landschaften Duccios, vielmehr dem Thema angepaßt, bildet es einen vortrefflichen Hintergrund für die stolze Gestalt des Ritters.

Dieses Bild gibt uns eine deutliche Vorstellung, welch herrliche Werke von den Frühitalienern geschaffen worden wären, wenn der byzantinische Formalismus nicht auf ihnen gelastet hätte. An Naturempfindung gebrach es ihnen wahrlich nicht, und ihre Kunst gewann sofort ihre volle Freiheit wieder, sobald sie die hemmenden Vorschriften der Tradition überwunden hatten. Wenn man die Reitergestalt des Ricci betrachtet, kommen einem unwillkürlich die Portraits von Velasquez aus der Madrider Galerie in den Sinn. Eine ganz eigene Kraft und Ungezwungenheit herrscht in diesem Werke, das, um ein heutiges Wort zu gebrauchen, ganz en plein-air be-



Phot. Alinari.

Simone Martini. Guidoriccio da Fogliano. Palazzo pubblico. Siena.





Phot. Alinari.

Simone Martini und Lippo Memmi. »Verkündigung Mariä.« Florenz, Uffizien.



handelt ist. Betrachtet man zuerst die Wand mit der Mutter Gottes und dann Riccis Figur, so erscheint es kaum glaublich, daß dieselbe Künstlerhand beide Fresken gemalt hat.

Ein anderes auch sehr schönes Bild von J. Martino befindet sich in der Sammlung Strogonoff[1]).

Aus der ersten Schaffenszeit des Meisters stammt auch noch das einst sehr umfangreiche Altarbild in Pisa und drei kleine Madonnen im Museum zu Orvieto.

Die Madonna von Pisa gehört wie Duccios Maësta in die Reihe der Riesenkompositionen. Im Jahre 1320 von den Dominicanern in Pisa bestellt, schmückte sie lange Zeit den Hauptaltar der Katharinenkirche. In der Mitte des Altars thronte die Madonna und auf den Seitenbildern und der Predella waren 41 Gestalten untergebracht. Heute bewahrt das Museum zu Pisa acht dieser Bilder, der Rest befindet sich im Saale des erzbischöflichen Seminars.

In allen diesen Kompositionen weht wie in der Maësta des sienesischen Rathauses eine Art lyrischen Friedens, aus allen spricht tiefernste Religiosität. Nirgends aber bricht diese Art religiöser Lyrik Martinis stärker hervor als in seiner »Verkündigung«, die aus der sienesischen Kathedrale in die Uffizien von Florenz gelangt ist. Sie stammt aus dem Jahre 1333 und steht also auf der Grenzscheide zwischen den Arbeiten Simones in Siena und Assisi[2]).

Die mittlere ziemlich große Tafel stellt auf goldenem Hintergrunde die Verkündigung dar: Maria lehnt sich erschrocken in den Sessel zurück, auf dem sie sitzt, als wollte sie vor der unverhofften Mitteilung Schutz suchen; zur Linken naht der Erzengel Gabriel mit einem Ölzweig in der Hand; beide sind durch eine Vase mit einer weißen Lilie voneinander getrennt. Die Seitenbilder, rechts vom Beschauer die heilige Julia und links der heilige Ansano mit der schwarz-weißen Standarte Sienas in der Hand, haben besondere gotische Rahmen. Beide Figuren wurden von Memmi, dem Schwager Simones gemalt, während der Meister selbst die mittlere Tafel ausgeführt hat.

---

[1]) Abgebildet in Jacobson »Sienesische Meister des Trecento«, Tafel XI.

[2]) Dieses ursprünglich für die sienesische Kathedrale bestimmte Bild wurde später der Kirche San Ansano in Castelvecchio geschenkt; erst im Jahre 1799 fand es in den Uffizien seine endgültige Aufstellung.

Trotz einiger störender Zeichenfehler gehört dieses Bild zu den schönsten, die Martini hervorgebracht hat, und nirgends vielleicht tritt das Bestreben, die menschlichen Gestalten von der Erde loszulösen und sie engelgleich zu machen, mehr zutage, als in dieser Madonna und in diesem Erzengel, die das Talent des großen Sienesen so hervorragend charakterisieren. Auch hier macht sich reiche Ornamentierung und erlesener Geschmack bemerkbar.

Doch wenden wir uns nach Assisi.

Die Berufung zur Ausschmückung des Gotteshauses der Franciscaner hatte Martini Robert von Anjou, dem König von Neapel, zu verdanken.

Robert unterhielt ständige Beziehungen zu den toscanischen Welfen. Mit deren Hilfe und der Unterstützung des Papstes Johann XXII. gedachte er das ganze italienische Königreich zu besiegen. Im Jahre 1310 weilte er sogar in Siena, und zwei Jahre später empfing man daselbst im Palaste Squarcialupi den Bruder des Königs, Peter Grafen Gravina; ein anderer Bruder Roberts hielt sich im Jahre 1315 in Toscana auf. Sowohl der König wie seine Brüder erwiesen sich als besonders freigebige Gönner der Kunst und auch als Kenner der sienesischen Malerei. Im Jahre 1317 wurde nun Ludwig von Toulouse, der älteste Bruder Roberts, heilig gesprochen. Weil dieser sich vorher seiner Rechte auf die neapolitanische Krone begeben hatte, um sein Glück in einem frommen Leben zu suchen, hatte Robert Grund genug, die Kanonisierung zu feiern und dabei zahlreiche Stiftungen zu gründen.

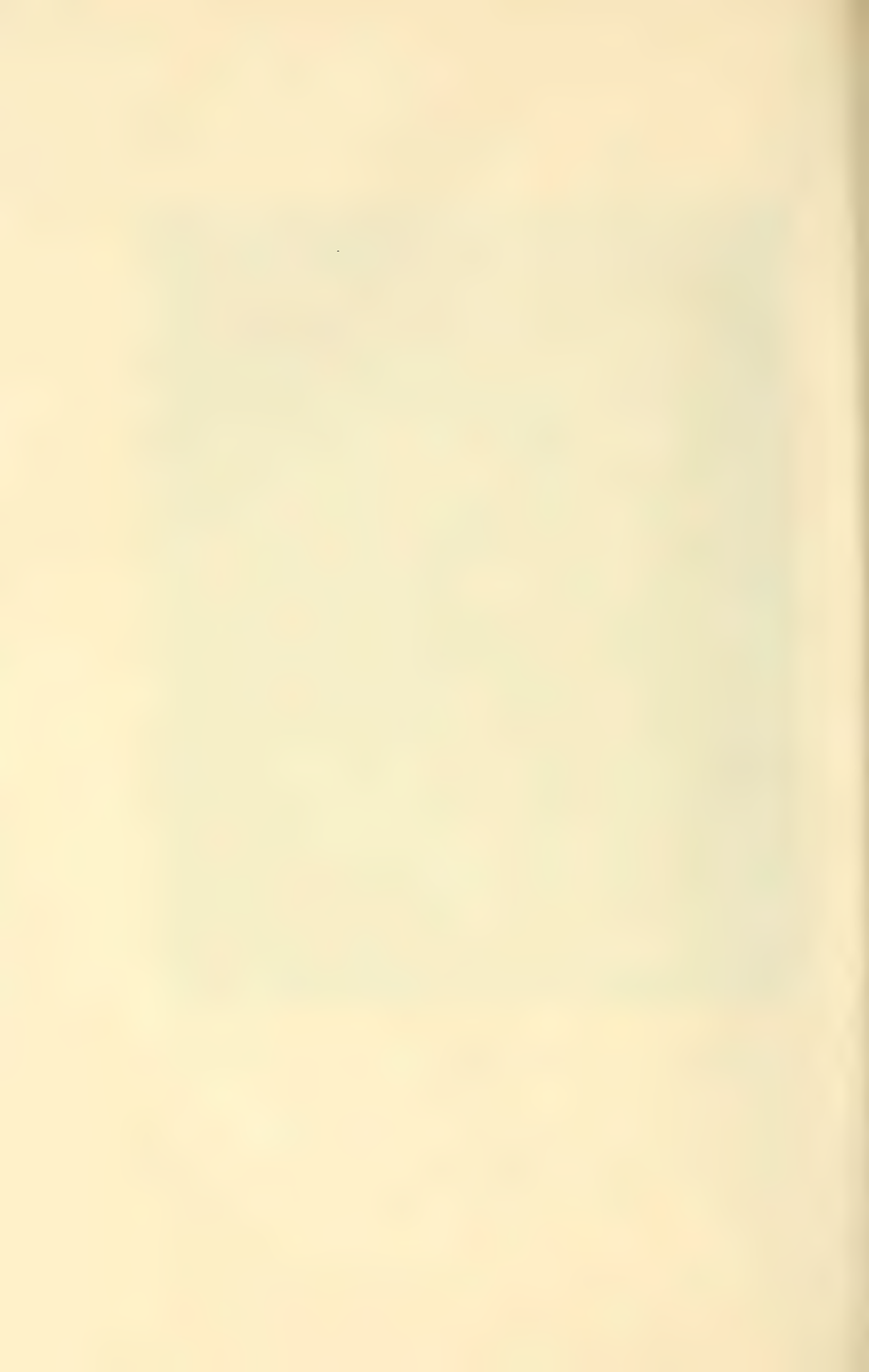
So ließ er auch Martini nach Neapel kommen und gab ihm den Auftrag, ein Altarbild zu malen, das den heil. Ludwig darstellen sollte, wie er die abgelehnte Krone seinem Bruder auf die Stirne drückt. Das Bild befindet sich zu San Lorenzo Maggiore in Neapel und gehört zu des Meisters besten Werken; leider hat es schon stark gelitten. Wie es scheint, weilte Martini vom Jahre 1317 bis 1320 am Hofe der Anjou.

Zur Ausführung seiner ehrgeizigen Pläne, die Herrschaft über ganz Italien zu erringen, bediente sich Robert der Francisaner und wurde einer der mächtigsten Beschützer dieses Ordens. Die Gemahlin Roberts, Königin Sancia, gründete große Clarissinnenklöster, so S. Croce in Neapel, wo sie eine eigene Kapelle besaß, und auch das Stift zu Aix in der Provence; überdies legte sie den Grund zu dem



Phot. Alinari.

Simone Martini. Schwertleite des heil. Martin. Assisi, S. Francesco.



Konvent der Minoritenbrüder auf dem Berge Zion. Der König hatte unter den Franciscanern seine besten Berater und Freunde; auch hegte er die Absicht, im späteren Alter in einem ihrer Klöster Ruhe zu suchen. Sancia trat nach dem Tode ihres Gatten in den Clarissinnenorden ein und starb im Franciscanerhabit.

Der königliche Hof stand in ununterbrochenem Verkehr mit Assisi. Aller Wahrscheinlichkeit nach wollte König Robert die Kapelle des heil. Martinus in San Francesco, die der Kardinal Gentile da Montefiore gegen Ende des XIII. Jahrhunderts gegründet hatte, auf eigene Kosten ausschmücken lassen.

Zur Ausführung dieser Arbeit bestimmte er Martini. Seit langem schon war es am neapolitanischen Hof Sitte geworden, sienesische Künstler zu berufen.

Der erste toscanische Maler, von dessen Tätigkeit in Neapel wir Kunde haben, war Montano d' Arezzo. Er malte im Jahre 1305 auf Befehl König Karls II. zwei Kapellen im Castel Nuovo, im Jahre 1309 zwei andere im Castel dell' Uovo und führte daselbst auch noch viele andere Arbeiten aus. Montano stammte zwar aus Arezzo, aber man muß ihn seiner Kunstrichtung nach den Sienesen zuzählen; denn Arrezzo stand damals ganz unter dem Einflusse Sienas.

Die Aufgabe, das Leben des heil. Martinus zu illustrieren, mußte die künstlerische Einbildungskraft Martinis ganz besonders anregen, da das Thema mit den bestehenden Traditionen der Malerei nur lose zusammenhing. In Toscana, und zwar nur zu Lucca in San Martino, befanden sich damals Basreliefs, die einzelne Szenen aus dem Leben des Heiligen darstellten. Von Malern hatte sich vor Martini niemand mit diesem Thema befaßt. Überdies hatte der heil. Martinus eine ritterliche Vergangenheit, weshalb der Künstler, der unter dem frischen Eindruck der höfischen Pracht und der ritterlichen Sitten in Neapel stand und als Sienese reiche Ornamentierung in der Malerei bevorzugte, hier seinen Neigungen freien Lauf lassen konnte.

In elf Bildern schildert nun Martini in der Kapelle des heil. Martinus Szenen aus dessen Leben, von denen namentlich drei Fresken besondere Erwähnung verdienen, da sie in hohem Grade den realistischen Zug in Simones Kunst erkennen lassen.

Zu diesen Szenen gehört die Erteilung des Ritterschlages, auf

architektonischem Hintergrunde dargestellt. Der junge Ritter steht mit wie zum Gebete emporgehobenen Händen, der Kaiser umgürtet ihn mit dem Schwert, während ihm ein Knappe die Sporen anschnallt. Rechts spielen einige Musikanten auf, links halten zwei kaiserliche Diener ritterliche Embleme, Helm und Schwert. Gewiß wird der Künstler in Neapel oder im heimatlichen Siena Schwertleiten beigewohnt haben, denn er stellt die Handlung genau so dar, wie sie in Berichten und alten Miniaturen geschildert wird.

Simone wählte, wie Duccio und Giotto, mit Vorliebe den architektonischen Hintergrund, und es scheint, daß den Künstlern jener ersten Zeit die architektonische Perspektive weniger Schwierigkeiten machte, als ein offenes Landschaftsbild. Deshalb begegnen wir den Stadtmauern auf ihren Bildern so häufig.

Ein anderes, nicht minder gelungenes Freskogemälde hält den Augenblick fest, in dem der Heilige die vom Kaiser angebotenen Geschenke zurückweist. Auch hier waltet der Realismus, unterscheidet sich aber vorteilhaft von der etwas rohen Naturnachahmung Giottos. Bei Martini überwiegt stets das Bestreben, jedes Ding, jede einzelne Szene künstlerisch zu gestalten; mit der Genauigkeit in der Wiedergabe der Natur verbindet sich die feine Pinselführung und eine gewisse Zartheit in der Farbengebung. Dieser Unterschied von Giotto fällt hauptsächlich bei dem Bilde auf, das den Tod des heil. Martin schildert: trotz der vielen Personen, die den Verstorbenen umgeben, und trotz der tiefen Trauer, die aus den Mienen aller deutlich spricht, ist nirgends jene Aufgeregtheit, jene Unruhe und Heftigkeit zu finden, die Giotto eigen war. Sehr richtig nennt einer von den jüngsten Kritikern Giotto einen Schauspieler und Martini einen Physiognomiker: jener will alle Gefühlsäußerungen durch nervöse Muskelbewegungen darstellen, während dieser durch den bloßen Blick und Gesichtsausdruck denselben Zweck zu erreichen strebt. Ein treffliches Vergleichsobjekt mit Martini gibt uns in dieser Hinsicht das Fresko Giottos in der oberen Kirche zu Assisi ab, »Wie der heil. Damian den heil. Franciscus beweint«, und der »Tod des heil. Franciscus« in Santa Croce zu Florenz.

Außer den angeführten elf Bildern schmückte der Künstler die Wände der Kapelle noch mit zahlreichen Bildnissen von Heiligen, unter anderen der Heiligen: Clara, Elisabeth, Ludwig von Frankreich,

Ludwig von Toulouse, Magdalena, Katharina, Franciscus u. a. m., von denen hauptsächlich die Gestalten der Frauen und des heil. Franciscus alle Vorzüge seines Talentes ins glänzendste Licht stellen. Ein geadelter Realismus ist die Eigenart des Künstlers: wenn wir seine heil. Magdalena oder Katharina betrachten, glauben wir die Patrizierinnen jener Zeit mit ihrer edlen Haltung, ihren gepflegten Händen, ihrer zarten Haut und den sanften Blicken leibhaftig vor uns zu sehen.

Vergleicht man sie mit den Frauen Ghirlandajos in S. Maria Novella, so kann man den ganzen Unterschied der Kunstepochen, in denen die beiden Künstler wirkten, deutlich wahrnehmen.

Beide nahmen ihre Frauengestalten aus dem Leben; während aber die florentinischen Patrizierinnen lediglich treue Porträts der Frauen mit all ihren Vorzügen und Fehlern sind, mit ihrem Stolz, ihrer Leidenschaft, den erzürnten und zusammengepreßten Lippen, umweht die Gesichter Martinis jener poetische Geist des XIII. Jahrhunderts, der das Weib in eine höhere Sphäre erheben will, in der nur eine Leidenschaft Geltung hat — die Leidenschaft des Guten.

Mit dem Streben, die menschliche Gestalt poetisch zu verklären, steht gewiß auch die Eigentümlichkeit der sienesischen Maler, den Augen eine ovale, schmale Form zu geben, in ursächlichem Zusammenhange. Bei Duccio tritt diese Eigenheit noch nicht so deutlich hervor wie bei Martini. Simone ging hierin bis an die äußerste Grenze des Erlaubten; ihm folgten andere Sienesen und von den Florentinern zum Teil Giotto, insbesondere aber Orcagna, der überhaupt ganz unter sienesischen Einflüssen stand.

Das schmale, sogenannte mandelförmige Auge war nichts Neues; es bildete ein charakteristisches Merkmal der ägyptischen und assyrischen Kunst; aus dieser Tradition wurde es zum Teil von der byzantinischen Malerei übernommen, ohne jemals ganz zur Herrschaft zu gelangen; die byzantinische Kunst liebte vielmehr das große, offene Auge, das auch der urchristlichen Malerei entsprach.

Es scheint aber, dass die schmalen Augen und die länglichen Finger der Hand stets als Merkmal eines gewissen aristokratischen Idealismus angesehen wurden; in den ägyptischen Porträts begegnen wir dem halbgeschlossenen Auge meist nur bei Personen hoher Ab-

stammung, umgekehrt dem ausgesprochen runden bei gewöhnlichen Leuten[1]).

Die sienesische ideal-aristokratische Kunst bevorzugte namentlich bei Frauen die längliche Form des Auges, die vortrefflich zu der sie umgebenden Aureole paßte. Die Gestalten einer Laura und Beatrix erscheinen derartig durchgeistigt, daß ihr Blick für das Irdische fast gar nichts mehr übrig hat.

Das halb geschlossene Auge sollte Seelenadel bedeuten. Diese Darstellungsform auf Kosten der Wirklichkeit wollte lange Zeit nicht aus der Malerei verschwinden, bis sie endlich in der Renaissance unterging.

Kehren wir zur Kapelle des heil. Martinus zurück. Die Darstellung des heil. Franciscus mußte dem sienesischen Meister keine geringen Schwierigkeiten bereiten, zumal in Assisi mindesten zwei ältere Portraits des Heiligen vorhanden waren, von denen eines — das Werk eines Unbekannten — nach der Überlieferung Anspruch auf Authentizität erhob. Giotto hatte so viele Bilder vom heil. Franciscus gemalt, und keines entsprach der idealen Gestalt des Heiligen. Nicht ohne wahre Genugtuung wollen wir feststellen, daß sich in Simone ein zeitgenössischer Meister gefunden hat, der der hohen Vorstellung, die wir von dem großen regiliösen Reformator haben, nahezu gerecht geworden ist und ihn auf das sympathischste wiederzugeben verstanden hat. Der heil. Franciscus Martinis ist der Typus eines edlen Asketen mit einem Ausdruck voll Güte und einem Anflug von Wehmut.

Einigen ähnlichen Heiligengestalten, wie sie der Meister für die Kapelle des heil. Martinus geschaffen hatte, begegnen wir noch einmal im Seitenschiff der unteren Kirche. Es sind 5 Brustbilder von Heiligen al fresco und außerdem unter Giottos Kreuzigung eine Madonna mit dem Kinde und zwei Heiligen. Von diesen Brustbildern übt besonders die heil. Klara einen unbeschreiblichen Zauber aus; sie gehört zu den schönsten Gestalten, die aus der sienesischen Schule hervorgegangen sind. Zudem ist diese Madonna eines der besten

[1]) Man vergleiche das schöne Gesicht der Königin Tai im ägyptischen Museum zu Kairo und das Basrelief aus Abydos, das Seti I. darstellt (Perrot et Chipiez, L'Egypte S. 124 und 694) mit der berühmten Figur des ägyptischen Schreibers im Louvre.

Werke Martinis: sie enthält alles, was die Sienesen in die Gestalt der Mutter Gottes an Güte, Liebreiz und Barmherzigkeit hineinzulegen imstande waren.

Eines der letzten Werke, das der Meister noch vor seiner Abreise nach Frankreich auf italienischem Boden ausgeführt haben dürfte, scheint das Fresko: »Himmelfahrt der Jungfrau Maria« über dem Haupttor des Camposanto zu Pisa zu sein — eine mächtige Komposition. Die Madonna ruht in einer Mandorla, getragen von Engelchören; über ihr Christus, als wollte er seine Mutter im Himmel begrüßen.

Vasari hält dieses Fresko für eine Arbeit Martinis.

Zwar sind die Mauern des Friedhofes erst im Jahre 1350 fertiggestellt worden; dem steht aber nicht im Wege, daß Martini schon 1347 oder 1348, also vor seinem Abschied von Italien, gerade auf dieser Wand, die ja den ältesten Teil des Mauerwerkes bildete, das der Madonna gewidmete Fresko ausgeführt hat. Wahrscheinlich war es das früheste Gemälde in Camposanto; man wollte — wie es die Sitte gebot — unter dem Segen der Madonna mit der Ausschmückung des Friedhofes beginnen. Auch Franz Xaver Kraus, der die Fresken in Pisa überaus gründlich durchforscht hat, sowie einige andere Kunsthistoriker stimmen in Bezug auf die Autorschaft dieses Freskos mit Vasari überein.

VI.

Seine letzten fünf Lebensjahre (1339 –1344) verbrachte Martini in Avignon. Daß er hier Fresken und Bilder gemalt und eine Schar junger Künstler um sich vereinigt hat, unterliegt keinem Zweifel. Von seinen Fresken erhielt sich bloß ein kaum nennenswertes Bruchstück über dem Porticus der Notre Dame des Dons, von den Gemälden eine heil. Familie, heute im Besitz der Royal Institution zu Liverpool.

Dieses Gemälde, nach Art des pisanischen Altarbildes auf Goldgrund gemalt, gehört nicht zu den besten des Meisters. Die Fresken wurden teils vernichtet, teils übermalt, was aber mit jenem Portrait der Laura geschehen ist, welches das Entzücken Petrarcas war, wissen wir nicht.

Benedikt XII. (1334—1342) war der erste Papst, der italienische

Maler nach Avignon berief. Zu Bauten und Verschönerungen fehlte es ihm nicht an Mitteln, da sein Vorgänger Johann XXII. volle Kassen hinterlassen hatte.

Der Papst wollte Giotto gewinnen, aber die Unterhandlungen mit dem florentinischen Meister führten zu keinem Ziele, so daß er sich größtenteils französischer Künstler bediente. Erst einige Jahre später traf Martini in Avignon ein.

Von allen, meist ganz zerstörten Fresken, die sich im päpstlichen Palast zu Avignon erhalten haben, darf man keines direkt Simone zuschreiben. Spuren sienesischer Einwirkung sind wohl zu merken, aber im Gesamteindruck halten die Bilder keinen Vergleich mit den Werken Martinis aus, die bestenfalls von seinen französischen oder italienischen Gehilfen flüchtig gemalt sein können.

Der Palast, dessen Schicksale »un long martyrologue« bilden, wurde jahrhundertelang geplündert und zeigt nur mehr Spuren seiner einstigen Pracht. Nach dem Auszug der Päpste aus Avignon betrachtete man die Gemächer als öffentliches Gut, und wer nur konnte, schleppte Marmor und Baumaterialien weg.

Doch sind in den Miniaturen wie in den historischen Dokumenten noch genügende Anhaltspunkte vorhanden, um erkennen zu lassen, daß das Erscheinen Martinis in Avignon für Frankreich ein großes Kunstereignis bedeutete. Der Sienese erschütterte die Herrschaft der nordfranzösischen Malschule, und nur seinem Einfluß verdankt die neue französische Kunst, die sich grundsätzlich von der alten lokalen Malweise unterscheidet, ihre Entstehung.

Wenn Toscana zu Beginn des XIII. Jahrhunderts auf dem Gebiete der Architektur und Plastik in Frankreich Anleihen gemacht hatte, so wurde es jetzt zum Lehrmeister Frankreichs und zahlte mit neuen Ideen auf dem Gebiete der Malerei und Goldschmiedekunst seine Schuld reichlich zurück.

Noch Philipp VI. hatte um das Jahr 1308 Schüler Giottos nach Frankreich berufen, und ebenso malten Schüler der Sienesen unter Klemens VI. und Innocenz VI. zu Avignon wie in Chartreuse de Villeneuve. Klemens berief an Stelle der Nordfranzosen Italiener.

Sehr deutlich schlägt der italienische Einfluß in den französischen

Miniaturen durch. Eine ganze Reihe von Kompositionen, die das Leben Christi und Marias illustrieren, verbreitet sich im Laufe des XIV. Jahrhunderts von Italien aus über den Norden. Nachahmungen sienesischer Arbeiten lassen sich nicht allein bei den in Paris und Burgund angefertigten Miniaturen erkennen, wir finden sie auch in Köln, Prag und Nürnberg durch Frankreichs Vermittlung. Allgemein malt man in der zweiten Hälfte des XIV. und zu Beginn des XV. Jahrhunderts im Norden nach italienischen, sienesischen und florentinischen Mustern. Bei den französischen Malern, die in Avignon im Banne der Sienesen standen, entwickeln sich zum erstenmal jene Formen, die für die neuen Strömungen in der Malerei diesseits der Alpen grundlegend geworden sind. Im päpstlichen Palast kam eine Art Kompromiß zwischen der alten und der neuen nordischen Malerei zustande. Man lernte jedoch mehr von den Sienesen als von Giotto. Simone Martini überwies den Franzosen und Deutschen das Erbe Duccios.

In Siena selbst hielt der Einfluß Martinis ein ganzes Jahrhundert lang an. Matteo di Giovanni und Neroccio, von denen noch später die Rede sein soll, suchten Anregung in den Werken Simones.

Von seinen Schülern stand am höchsten Lippo Memmi, dessen bedeutendes Werk das Fresko im Palazzo Communale zu San Geminiano ist, gemalt im Jahre 1317. Der Einfluß von Simones berühmtem Altarbild ist hier unverkennbar.

Eine schöne Madonna Memmis, voll Liebreiz, befindet sich auch in der Kirche dei Servi zu Siena, eine andere kleine Madonna besitzt Herr Torrini in Siena. Zu den hervorragendsten Schülern Simones gehören Luca de Tommè, Barna und Giacome di Mino. Luca ahmte einfach seinen Meister nach. Sein großer Altar, den die sienesische Akademie aufbewahrt, und das Fresko in der Kapelle des Seminars zu San Francesko entbehren nicht eines gewissen Reizes.

Barna hat viele leider längst übermalte Fresken in der Kathedrale zu San Geminiano und noch mehr restaurierte Gemälde in der Kirche des heil. Johannes im Lateran zu Rom zurückgelassen. Von Giacomo di Mino kennen wir nur eine Madonna del Belvedere zu Servi in Siena; diese etwas hieratische Madonna ist wohl mit reichen Kirchengewändern und Ornamenten ausgestattet, besitzt aber nur wenig von der Anmut Simones.

Die ganze pisanische Kunst des XIV. Jahrhunderts mit Francesco Traini an der Spitze, zum großen Teil auch die neapolitanische, stand unter dem Einflusse Martinis. Unbekannte Künstler, welche mit ihren Fresken die Mauern von Santa Maria di Donna Regina in Neapel ausgeschmückt haben, waren entweder sienesische oder neapolitanische Schüler Simones, und der Maler der Fresken in Incoronata muß auch von ihm beeinflußt gewesen sein.

VII.

Hatte Simone den Geist des Rittertums und des Adels in sich aufgenommen, so können wir Peter und besonders Ambrogio Lorenzetti eher die Maler der neuen bürgerlichen Ära nennen.

Der ältere Peter soll um das Jahr 1280 geboren sein. Dieses Datum erscheint verfrüht; wir dürften das Geburtsjahr um mindestens 10 Jahre später annehmen[1]).

Zum ersten Male wird der Künstler in den Rechenbüchern der Bicherna erwähnt, denen zufolge im Jahre 1305 dem junger Peter oder Petroccio eine gewisse Summe Geldes ausbezahlt wurde. Dies beweist aber noch nicht, daß Peter damals bereits einen unabhängigen Künstlerberuf hatte, möglicherweise behob er das Geld im Auftrage seines Vaters Lorenzo Laurati, der gleichfalls Maler war.

Selbsständig tätig sehen wir Peter erst im Jahre 1320, und zwar in Arezzo an einem Altarbilde, das noch heute besteht. Es enthält mehrere Heiligengestalten und die Madonna mit dem Kinde, die der Künstler in der Art der französischen Plastik und ähnlich den Madonnen Giovanni Pisanos ausgeführt hat. Jesus greift mit einer lebhaften Bewegung nach dem Mantel seiner Mutter, wie es auch auf gotischen Bildhauerwerken zu sehen ist. Obgleich das Altarbild im allgemeinen die Merkmale der bisherigen Schule von Siena aufweist, besitzen dennoch sämtliche Gestalten eine gewisse Energie, wie sie diesen Maler stets kennzeichnet: das scharfe

[1]) Das spätere Geburtsdatum kann deshalb größere Wahrscheinlichkeit beanspruchen, weil bei der Annahme des Jahres 1280 zwischen der Geburt des jüngeren Bruders Ambrosius (1300) und des älteren Peter der zu große Abstand von 20 Jahren besteht.

durchdringende Auge, der dicke Nacken, die hohe Stirn und die langen Bärte der Männer.

Lebensenergie und kräftige Pinselführung verrät auch ein anderes Bild Peters, eine Art »Maëstà«, im Jahre 1328 für die Kirche San Ansano in Dofana bei Siena gemalt, wo es sich heute befindet, leider zum größten Teile übermalt. Der heil. Elias, der seinen Platz an einer Seite des Thrones hatte, wurde sogar in den heil. Antonius umgewandelt und erhielt als Attribute einen Stab mit einer Schelle und zu seinen Füßen ein kleines Schweinchen. Die Madonna von Ansano entspricht im ganzen den Ideen Simone Martinis, nur das Jesukind bewahrt nicht mehr wie auf den sienesischen Bildern die ruhige Haltung auf dem Schoße der Mutter, sondern wendet sich energisch dem Propheten Elias zu. Die Gestalten des Elias und Nicolaus, der auf der anderen Seite des Thrones steht, sind kräftige und originelle Schöpfungen des Meisters; das Gleiche gilt von den vier Engeln hinter dem Throne, die zwar den gewohnten sienesischen Liebreiz vermissen lassen, sich aber dafür durch Würde und einen gewissen Ernst auszeichnen. Thode hält dieses Bild für eine der erhabensten Schöpfungen der Malerei des XIV. Jahrhunderts. Die kühne Pinselführung, die lebhaften, harmonischen Farben zeugen von einem Künstler voll Energie und männlicher Schöpferkraft.

Den Werken Peters wurde auch bald reiche Anerkennung zuteil, und sein Ruhm verbreitete sich über ganz Toscana. Der Sienese erhielt zahlreiche Aufträge.

Im Jahre 1329 malte er eine Madonna mit dem heil. Nicolaus und anderen Heiligen für die Kirche Carmine in Siena, wofür er 150 Florins in Gold erhielt. Die Predella stellte Ereignisse aus der Geschichte des Karmeliterordens dar. Zwei Teile haben sich in der Galerie zu Siena erhalten: auf dem einen bestätigt Papst Honorius IV. die Regel des Klosters und gewährt den Brüdern eine neue Ordenstracht, auf dem andern sind Szenen aus dem Leben der Karmeliter angebracht, welche an die Emeritenhistorien im »Triumph des Todes« zu Pisa erinnern. Das Hauptbild soll im Jahre 1818 nach England verkauft worden sein.

Einige Jahre später, 1333, arbeitete Pietro an einer heute nicht mehr erhaltenen Madonna, die für eines der sienesischen Tore bestimmt war und späterhin von Luca di Tommè hätte erneuert

werden sollen. Im Jahre 1335 schmückte er, von seinem Bruder Ambrosius unterstützt, die Fassade des Spitals Santa Maria della Scala mit Szenen aus dem Leben Marias, die später Vasari und Ghiberti nicht müde wurden zu loben. Diese Arbeiten erhielten sich bis zum Jahre 1720.

Um dieselbe Zeit bekam Pietro einen Betrag von 300 Florins zur Fertigstellung eines Bildes, welches das Leben des heil. Savino darstellen sollte und für die Kathedrale zu Siena bestimmt war. Da der Künstler kein Latein verstand, übersetzte Ciecho als Maëstro della grammatica die Biographie des Heiligen in die Volkssprache, damit der Meister nach diesen Quellen seine Szenen male; die Verwaltung der Kathedrale entlohnte auch den Lehrer besonders für seine Arbeit.

Im Jahre 1337 vollendete der Künstler ein Bild für San Martino in Siena, und 1340 begegnen wir ihm zu Pistoia, wo er mit einer Madonna für die Kirche des heil. Franciscus beschäftigt ist; heute noch ist das Bild in den Uffizien zu sehen.

Diese Madonna, durch und durch von sienesischem Gepräge, hat einen milden, heiteren Blick und ruht in rosafarbenem Gewande und blauem Mantel, das Jesukind auf dem Arme haltend, auf einem Throne, umgeben von vier besonders anmutigen Engeln. Helle, sich harmonisch vermählende Farben steigern, ich möchte sagen, den Frühlingszauber dieses Bildes. Zwei Jahre später schuf der Künstler die »Geburt Marias«, eines seiner besten Werke, das jetzt in der Opera del Duomo zu Siena aufbewahrt ist.

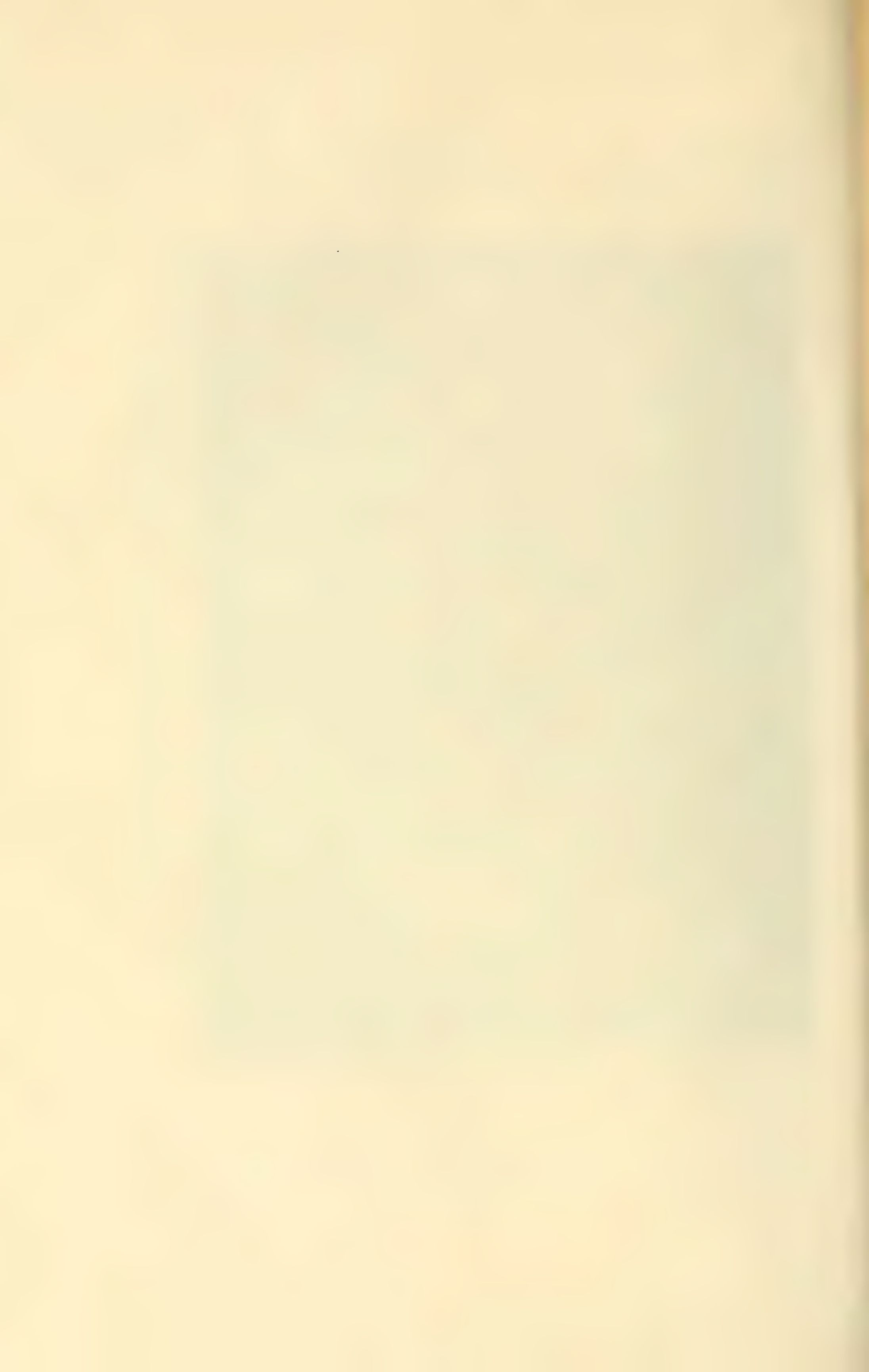
Die Komposition ist klar und einfach: im Hintergrunde die heil. Anna auf einem Lager ruhend, im Vordergrunde die Amme, die das Kind auf dem Schoße hält und mit der Hand die Wärme des Wassers prüft, das ein Weib in eine kleine Badewanne schüttet. Auf dem linken Seitenflügel erwarten Joachim und ein zweiter älterer Mann die Nachricht von der Geburt des Kindes, die soeben von einem herbeieilenden Diener gebracht wird. Auf dem rechten Flügel tragen zwei Frauen die nötige Wäsche und das Geschirr herbei. All dies ist lebendig und kräftig gemalt; die ganze Anordnung erinnert an die »Geburt Christi« auf dem Basrelief Giovanni Pisanos.

Lorenzetti erhob sich in der Komposition dieser Szene über Giottos »Geburt Christi« zu Assisi und in der Arena zu Padua.



Phot. Alinari.

Pietro Lorenzetti. »Lustige Gesellschaft« aus dem Trionfo della morte.
Pisa, Camposanto.





Phot. Alinari.

Pietro Lorenzetti. Eine Szene aus dem Trionfo della morte. Pisa, Camposanto.



Während nämlich der florentinische Meister das Kind zweimal auf demselben Bilde darstellt, vereinfacht Pietro den Vorgang und gestaltet ihn natürlicher.

Die letzten Nachrichten über den Künstler stammen aus dem Jahre 1344 und vielleicht 1355[1]), während nach der bisherigen Annahme Pietro und sein Bruder Ambrogio zur Zeit der großen Pest im Jahre 1348 in Siena gestorben sein sollen. Das Jahr 1355, in dem Pietro noch tätig gewesen sein soll, ist deshalb von besonderer Wichtigkeit, da es uns in der Meinung Croves und Cavalcaselles bestärken würde, daß Pietro den »Triumph des Todes« im Camposanto zu Pisa gemalt habe. Einer von den Gründen, der diese Vermutung wenig glaubwürdig erscheinen ließ, war die herrschende Überlieferung, daß der Künstler im Jahre 1348 gestorben sei; aus dem Umstande, daß der »Triumph des Todes« nur von einem Künstler gemalt sein konnte, der die Szenen im Schreckensjahre des schwarzen Todes selbst mitangesehen hatte, schloß man, daß es nicht Pietro gewesen sein könne. Die Frage, wer den »Triumph des Todes« gemalt hat, ist eine der schwierigsten, zugleich aber eine der wichtigsten in der italienischen Kunstgeschichte des XIV. Jahrhunderts. In zwei Punkten von prinzipieller Bedeutung sind fast alle neueren Gelehrten einig: daß diese Fresken vollkommen sienesischen Charakter tragen und daß der Schöpfer dieses Bildes auch das »Leben der Anachoreten« (die Thebaïden) und das »letzte Gericht« auf dem Friedhof zu Pisa gemalt hat, da in den Eigentümlichkeiten der Komposition diese beiden Fresken dem ersterwähnten besonders nahe stehen[2]).

---

[1]) Catalogo della Galleria del R. Instituto provinciale di belle arti in Siena, Nave 1895. Dieser Katalog enthält neben richtigen auch ganz falsche Daten. Aus welcher Quelle der Verfasser des Kataloges das Jahr 1355 als die letzte auf den Künstler bezügliche Jahreszahl geschöpft hat, ist unbekannt.

[2]) Crove und Cavalcaselle II. 27 — Douglas. A History of Siena. S. 369 — Paul Schubring, Pisa 78 — Thode, Studien zur Gesch. der ital. Kunst im XIV. Jahrhundert. (Repertorium Bd. XI.) Rothes, W. Dr., »Die Blütezeit der sienesischen Malerei«. Straßburg 1904.

Vasari hat nur die »Thebaïden« dem Lorenzetti zugeschrieben, für die drei anderen Fresken, den »Triumph des Todes«, das »letzte Gericht« und »die Hölle«, wies er Orcagna die Urheberschaft zu. — Die beiden ersteren Fresken sind jedoch stilistisch miteinander so nahe verwandt, daß sie nur von ein

Unter diesen Gemälden ist der Triumph das bedeutendste, und es unterliegt keinem Zweifel, daß der Künstler die Idee zu seiner Komposition der französischen Legende »Von den drei Lebenden und den drei Toten« (Li trois Mors e li trois Vis) entnommen hat, die Domenico Cavalca (geb. 1270 zu Vico Pisano, gest. 1342 zu Pisa) aus dem Französischen übersetzte.

Drei fröhliche Reiter hoher Abstammung stießen bei einer Jagd auf drei offene Särge, in denen drei Leichname lagen; das wirkte derart ernüchternd auf sie ein, daß sie der Welt entsagten und ins Kloster gingen. Diese Erzählung, die den mittelalterlichen Anschauungen vollkommen entspricht, ist orientalischen Ursprungs und stammt aus einer ähnlichen buddhistischen Legende, deren Held der junge Sakyamuni war; dasselbe Motiv findet sich später in der Josafatlegende, aber schon ganz mit dieser verquickt.

Das Leben der Anachoreten muß für den sienesischen Künstler ein sehr dankbares Thema gewesen sein, da tatsächlich die ganze Umgebung von Lecetto, wie bereits erwähnt, eine Art ägyptischer Thebaïs war. Pietro kannte natürlich besser als irgendein anderer der florentinischen oder sienesischen Maler die Gebräuche und Beschäftigungen jener Eremiten, die er nur nach eigenen Wahrnehmungen im Bilde schildern konnte. Die Landschaft, die seinem Werke als Hintergrund dient, gemahnt zu sehr an die hügeligen Gegenden von Lecetto und Monte Oliveto maggiore.

Mit dem Malen von Fresken im Camposanto begann man nach Vollendung der Kirchhofsmauern, gleich nach dem Jahre 1348 oder zwei Jahre später, in einer Zeit also, wo Pietro Lorenzetti gerade unter dem Eindrucke der Pest stand, die in Siena furchtbar gewütet hatte. Alle Forscher, welche die Autorschaft Lorenzettis bestreiten, heben hervor, daß die Pisaner Urkunden mehrere Künstler erwähnen,

und demselben Maler herrühren können. Für die Autorschaft Orcagnas plädierte in letzter Zeit auch Dobbert, ebenso neigt Franz X. Kraus (Geschichte der christlichen Kunst, II. B. 165) zu dieser Ansicht. Schubring (Pisa, Leipzig 1903) sucht nach einem unbekannten sienesischen Maler, der den Triumph des Todes gemalt haben könnte, und findet ihn in jenem Künstler, dessen Fresken die »Incoronata« zu Neapel schmücken. Es war dies ein dahin berufener Sienese, der die berühmte Hochzeit Giovannas mit Ludwig von Tarent im Jahre 1352 mitangesehen haben muß und seine Eindrücke vom Glanze am Hofe der Anjous in der Incoronata wiedergab.

die am Camposanto tätig waren, ohne Pietro zu nennen. Indes rührt dies daher, daß die Verwaltungsakten der Kathedrale zum Teil verbrannten und überhaupt vor 1368 keine auf die pisanischen Fresken bezüglichen Dokumente vorhanden sind. Mangels schriftlicher Beweise ist man somit gezwungen, auf den Vergleich dieser Gemälde mit andern zeitgenössischen Kunstwerken einzugehen, um ihren Schöpfer auf dem Wege der komparativen Methode zu finden.

Supino geht in seinem Buche über den Camposanto[1]) von einem allzu lokalen, pisanischen Standpunkte aus, wenn er im Künstler, der den Triumph des Todes gemalt haben soll, einen Pisaner vermutet und denselben in Traini gefunden haben will. Urteilt man jedoch nach den Bildern, die dieser Künstler in Pisa hinterlassen hat, so ist kaum zu glauben, daß ein so mittelmäßiges Talent sich zu so gewaltigen Schöpfungen emporgeschwungen hätte. Übrigens starb Traini schon im Jahre 1345, und die Fresken, um welche es sich hier handelt, sind frühestens nach 1348 entstanden.

Der Ansicht Croves und Cavalcaselles, daß der »Trionfo« ein Werk Pietro Lorenzettis sein könne, widersprach — soviel ich weiß — zuerst Thode, der hauptsächlich die Stilverschiedenheit der pisanischen Fresken gegenüber den vier bekannten Bildern unseres Meisters geltend macht.

Nach Thode sind die charakteristischen Merkmale Pietros: strenge Würde, erhabenes Gefühl und eine glänzende, feierliche Darstellung. Dagegen spricht ihm der deutsche Kritiker einerseits jene leidenschaftliche Kraft ab, die Giotto kennzeichnet, sowie jene dramatische Ursprünglichkeit, welche die Seelenstimmung im tiefsten Grunde zu erfassen strebt, andererseits aber auch die lieblichen zarten Gefühle Simones, der den Kampf und die Widersprüche des Lebens in stille Harmonie ausklingen läßt.

Dem möchte ich aber doch entgegenhalten, daß es nicht angeht, in den vier Werken Lorenzettis, die Thode zur Richtschnur dienten, jene gewaltigen Gefühlsäußerungen Giottos zu suchen, da der darin behandelte Stoff dem Künstler keine Gelegenheit zu dramatischer Kraftentfaltung bot. Friedliche Altarbilder waren es, die trotz ihres anmutig ruhigen Inhaltes dennoch die Klaue des Löwen

[1]) Supino. II. Campo Santo di Pisa. Firenze 1896.

verraten und erkennen lassen, daß der Künstler, der den Altar zu San Ansano malte, sich auch zur tragischen Höhe erheben konnte. Um sich davon zu überzeugen, braucht man nur die mächtige Persönlichkeit des Elias oder den heil. Jakob auf dem Altarbild zu Arezzo zu betrachten, und nur diese feurigen leidenschaftlichen Augen auf sich wirken zu lassen, die nichts gemein haben mit den milden Blicken der Gestalten auf altsienesischen Bildern.

Pietro hat überhaupt in den Bewegungen der dargestellten Personen vieles von Giovanni Pisanos Leidenschaftlichkeit und Nervosität an sich. Das zeigt sich sogar bei einzelnen Kompositionen in der Zeichnung: so erinnert die Gruppierung der Madonna mit Jesus auf dem Mittelbilde des Altars zu Arezzo ganz an die Anordnung, die Pisano bei seinen Madonnen traf; in der Kreuzigung Pietros in San Francesco zu Siena glauben wir sogar direkt einen Schüler jenes großen Bahnbrechers des gotischen Gedankens in Italien zu erblicken. Es kann somit nicht der geringste Zweifel bestehen, daß Pietro zur Wiedergabe der stärksten Affekte wohl befähigt war, und sein Talent vollkommen auf der Höhe der Fresken des pisanischen Camposanto stand. In den übrigen pisanischen Kompositionen stoßen wir auf die gleichen Typen, die uns vom Altar in Arezzo und aus den in den Uffizien aufbewahrten Thebaïden bekannt sind; ja, einige Frauen im »Trionfo« haben sogar mit jenen der sienesischen »Geburt Marias« große Ähnlichkeit. Auch manche an den Gestalten der pisanischen Fresken auffallende Eigentümlichkeiten, wie ein dicker Hals oder der durchdringende Blick, sind für Pietro charakteristisch und lassen auf ihn schließen.

Crove und Cavalcaselle schreiben Pietro auch die Fresken mit Szenen aus dem Leiden Christi in der unteren Kirche von Assisi zu, die erwiesenermaßen aus derselben Zeit stammen, wo der Meister seinen Altar zu Arezzo vollendete. Diese Gemälde stehen zwar um vieles tiefer als die pisanischen Kompositionen, sind aber offenbar gleichfalls unter dem Einfluß der an der Kanzel des Giovanni Pisano im Duomo von Pisa befindlichen Plastiken entstanden. Die rohe Gotik des Bildhauers und Architekten bricht hier überall durch. Indes ist die Annahme erlaubt, daß Lorenzetti den größten Teil der Ausführung dieser Fresken, welche mitunter mäßig und sehr flüchtig ist, seinem Gehilfen überließ. Jedenfalls erscheint Pietro als eine der mächtigsten Persönlichkeiten unter den Malern

des XIV. Jahrhunderts und wird mit der Zeit noch mehr hervortreten, wenn Archivforschungen die stilistische Kritik unterstützen werden.

Die Betonung des Einflusses von Giotto auf unseren Künstler ist nicht am Platze. Pietros Kraft und dramatische Art resultiert aus seiner Veranlagung als Maler und den gotischen Traditionen Giovanni Pisanos. Sein hochentwickelter koloristischer Sinn, seine Vorliebe für lebhafte Farben, Vergoldungen und Verzierungen aller Art lassen zwischen ihm und dem »grauen« florentinischen Meister keinen Vergleich zu.

Bis zu welchem Grade Pietro ornamentalen Prunk bevorzugte, beweist die »Himmelfahrt Marias«, die Assunta, die aus Santa Maria della Scala in die sienesische Galerie übertragen wurde. Nur die Gesichter scheinen die Arbeit eines Malers zu sein, alles übrige aber die eines Vergolders und Juweliers. Nach dieser Richtung hin besaß Pietro keinen geringen Einfluß auf die späteren sienesischen Maler, die bei weitem mehr als die früheren, als Duccio und Martini, ihre Gestalten mit einer goldigen Atmosphäre umgaben.

VIII.

Wie es scheint, übertraf der jüngere Ambrogio Lorenzetti (geb. um 1300), dem Vasari und auch Ghiberti in seinem Kommentar großes Lob spendet, an Talent sowie an Ausbildung seinen Bruder. Er begann seine Laufbahn als Schüler Pietros; Douglas meint, daß die Madonna mit dem Jesuskind, die gegenwärtig im Besitze des Herrn Dormer Fawens sich befindet, sein ältestes Werk sei, ebenso wie die Ankona im Palazzo comunale zu Massa Maritima, die den meisten unbekannt ist.

Dieser ersten Zeit soll auch das Altarbild in der sienesischen Galerie, eines der lieblichsten Werke Ambrogios, angehören. Es stellt die Madonna stehend dar, mit dem Kind auf dem Arme, das sich überaus innig an die Mutter schmiegt. Zur Linken sind in besonderen Zwischenabteilungen Maria Magdalena und Johannes, der Evangelist, zur Rechten die heil. Dorothea und der heil. Johannes, der Täufer, angebracht. Besonders anziehend ist die Gestalt der heil. Dorothea, die mit einer Hand Blumen in einer Falte ihres Gewandes festhält und mit der anderen Maria einen Strauß reicht.

An dieser Komposition, die durchaus sienesischen Charakter trägt, ist der Einfluß Martinis, seine Anmut und vornehme Pinselführung nicht zu verkennen. Nach diesen Jugendarbeiten führte Ambrogio im Jahre 1331 die Fresken in San Francesco zu Siena aus, die bis zum Ende des vorigen Jahrhunderts ganz unter der Maurertünche verborgen waren. Zum Glück wurde wenigstens ein Teil des wertvollen Werkes, das Ghiberti genau beschreibt und sehr hochschätzt, gerettet.

Außer Szenen aus dem Leben des heil. Ludwig von Toulouse erhielt sich noch ein Fresko, welches das Martyrium der Franciscaner in Marokko schildert. Aus der ersten Serie sehen wir jetzt nur noch jene Szene, in der Bonifaz VIII. den vor ihm knieenden Ludwig in den Orden aufnimmt; aus der andern kam ein sehr wertvolles Bild auf uns: auf dem Throne sitzt der Sultan mit dem Schwert in der Hand und erteilt den Befehl, drei knieende, in Gebet versunkene Franciscaner, die unter den Sarazenen das Wort Gottes verkünden wollten, niederzumachen. Dramatisches Leben und eine ausgezeichnete Gruppierung der einzelnen Personen sind die Hauptvorzüge dieser Komposition, und in manchen Gestalten, insbesondere im Sultan selbst sowie im Henker, der gerade mit dem Schwert zum Schlage ausholt, verkörpert sich eine derartige Kraftfülle, daß Pietro Lorenzetti oder Giotto den Ambrogio um diese Figuren hätten beneiden können. Die Ausführung der Fresken ist übrigens ziemlich oberflächlich.

Nach Vollendung seiner Arbeit bei den Franciscanern begab sich Ambrogio nach Florenz und Cortona. In Florenz malte er in der Kirche San Procolo einen Altar, von dem sich nur zwei kleine Bilder der Predella erhalten haben, mit Szenen aus dem Leben des heil. Nicolaus. Sie befinden sich in den Uffizien. Im Jahre 1335 kehrte der Künstler wieder nach Siena zurück, wo er seinem Bruder bei der Ausführung der berühmten Fresken für die Fassade des Spitales Santa Maria della Scala half. Zwei Jahre später, in den ersten Monaten des Jahres 1337, nahm er auf einen Antrag der Republik sein größtes Werk in Angriff: die Fresken in der Sala della pace des Palazzo della Signoria. Er arbeitete an ihnen drei Jahre lang, unterstützt vom Maëstro Neri und einigen weniger bekannten Künstlern. Im Jahre 1339 vollendete er dieses monumentale Werk mit Ausnahme einiger Gestalten, die er sechs Jahre später ergänzte.



Phot. Alinari.

Ambrogio Lorenzetti. »Pax«. Aus dem Fresko »Das gute Regiment«.
Siena, Palazzo pubblico.



Diese Fresken, wenngleich im allgemeinen als Allegorie des guten und schlechten Regiments gedacht, geben uns zum größten Teil ein sprechendes Bild des damaligen Lebens und gewähren einen vorzüglichen Einblick in die täglichen Beschäftigungen der italienischen Gesellschaft aus der ersten Hälfte des XIV. Jahrhunderts.

Sie besitzen deshalb einen unschätzbaren Wert für uns, und wenn auch der allegorische Teil ein wenig verwickelt und ohne Zuhilfenahme der Aufschriften kaum zu verstehen ist, so bestechen die aus dem Leben geholten Bilder umsomehr durch ihre Wahrheit und photographische Treue.

Das erste Bild, die »Gute Regierung«, enthält die meisten Allegorien. Hier fällt vor allem die gekrönte Persönlichkeit eines alten Mannes mit grauem Haar und langem Barte auf, der einen Mantel in den Farben des Wappenschildes von Siena trägt (balzana), zur Hälfte weiß und golden, zur Hälfte tief dunkelgrün, fast schwarz.

Er soll die Regierung, »Reggimento«, darstellen; zum Beweis dessen hält er in der einen Hand das Zepter, in der anderen das Stadtsiegel. Auf dem Siegel sieht man die Madonna und den Wahlspruch von Siena: Salvet Virgo Senam veterem quam signat amenam; um das Haupt des Greises liest man die Buchstaben: C. S. C. V., sie bedeuten: Commune Senarum Civitatis Virginis; darüber schweben die beflügelten Genien des Glaubens, der Hoffnung und Liebe; zu Füßen der »Regierung« spielen zwei Kinder, Romulus und Remus — ein Sohn des letzteren soll nämlich Siena gegründet haben. Die Gestalt der »Regierung« hat etwas von einem Jupiter an sich; bei ihrer Betrachtung findet man die Worte Ghibertis bestätigt, daß Lorenzetti seine Studien nach römischen Statuen gemacht hat. Auch an mehreren anderen Gestalten ist der Einfluß römischer Kunst zu bemerken.

Zu beiden Seiten der »Regierung« nehmen auf einer bequemen Bank der »Friede«, der »Mut«, der »Verstand«, die »Großmut«, die »Mäßigkeit« und die »Gerechtigkeit« Platz, weibliche Figuren, mit den entsprechenden Symbolen geschmückt. Die berühmte Gestalt des Friedens, »Pax«, mit dem Ölzweig in der Hand, ruht bequem, wie auf einem orientalischen Polster, und stützt ihren Fuß auf Helm und Panzer.

Die schönste unter diesen Göttinnen nationalen Glückes ist die »Gerechtigkeit«, ein junges Weib voll Leben und Liebreiz.

Vor den Tugenden, gleichsam zum Schutz der öffentlichen Ordnung, stehen je drei Soldaten, davon sind drei beritten. An die rechte Seite stellte der Künstler nochmals die »Gerechtigkeit«, indem er ihr segensreiches Wirken erläutert.

Sie besitzt ihren eigenen Thron, ähnlich wie die Hauptfigur des alten Mannes, der die »Regierung« repräsentiert. Ihr Blick ist gen Himmel gerichtet, wo der Genius der Weisheit mit schützend ausgebreiteten Flügeln schwebt. Vom Throne der »Gerechtigkeit« fallen zwei Schnüre herab, eine rote und eine weiße, die sich unten in der Hand der Eintracht vereinigen; die »Eintracht« reicht sie weiter — als Symbol der Einheit — den 24 Männern, die über Siena regieren, und die Schnüre haltend, auf den alten Mann, das »Reggimento«, zuschreiten. Diese Schnüre der Gerechtigkeit und Eintracht sollen gleichsam die Signoria zur Macht geleiten.

Diese ganz verworrene, in ihrer Komposition zum Teil monotone und in der Gruppierung der einzelnen Personen nicht besonders glückliche Allegorie hat dennoch als erster Versuch eines im großen Stile gedachten, allegorischen Bildes für die Geschichte der italienischen Kunst keine geringe Bedeutung.

Das meiste Interesse beansprucht die ganze Reihe der Regierungsmitglieder: lauter ernste, in lange Mäntel gehüllte Gestalten, gewiß Portraits von Mitgliedern der damaligen Signoria.

Um vieles gelungener ist das zweite Fresko, an der rechten Wand, worin der Künstler die Segnungen einer guten Regierung schildert; offenbar sollte es eine Apotheose des bestehenden Reggimento und eine schmeichelhafte Huldigung für die Venti-quatro sein. Den Hintergrund bildet Siena mit seinen Palästen, den gotischen Fenstern, mit einer Menge unförmlicher Türme und seiner Kathedrale. Durch das Haupttor reitet eine junge Patrizierin mit glänzendem Gefolge auf weißem Roß aus der Stadt, gegen das andere Tor ziehen Bauern mit beladenen Mauleseln, schreitet ein Weib mit einem Korb auf dem Haupte, machen sich Knechte bei den Eseln zu schaffen. Durch die offenen Tore sieht man ferner einen Lehrer auf dem Katheder und in den Bänken Schuljungen, die einem Vortrag lauschen, ebenso eine Schneiderwerkstätte und an den Fenstern der Häuser etliche Menschen, die dem Treiben zuschauen. Ganz im Vordergrunde tanzen auf einem freien Platze zehn junge, zierlich gekleidete Mädchen, indem sie sich bei den Händen fassen, als wollten sie den

Kreis im Mazur bilden. Überall herrscht Bewegung und Leben, alles atmet jenes Glück, das nur eine gerechte Regierung der Gesellschaft zu bieten vermag.

Auf der Fortsetzung des Bildes dehnt sich hinter den Mauern der Stadt die Umgebung von Siena mit ihren charakteristischen, durch tiefe Einschnitte getrennten Hügeln aus. Am Wege herrscht reges Wirtschaftsleben und Geschäftsverkehr, ab und zu winken alte Burgen und kleine Ansiedelungen, auf den Feldern mühen sich die Arbeiter ab. Die einen ackern die Scholle, wieder andere treiben bepackte Saumtiere zur Stadt, auch sieht man einen Landmann, der ein Schwein auf den Markt schleppt. Das ganze Land scheint in hoher Kultur zu stehen, und die öffentliche Sicherheit schützt das Volk.

Den Gegensatz hierzu bildet die schlechte Regierung, die Tyrannei des Gemeinwesens, unter der Siena häufig zu leiden hatte. Ihr widmete der Künstler das dritte Bild.

Die Repräsentantin des liederlichen Volkes ist ein wahres Höllenweib, ein Scheusal in Menschengestalt, mit einem roten Mantel angetan, mit Hörnern auf dem Kopf und Hauern im Rachen; in der einen Hand schwingt sie ein Messer, in der anderen ein Gefäß mit Gift. Den Hofstaat dieser Teufelstochter bilden: Verrat, Grausamkeit, Betrug, Zorn, Hader und Krieg. Die »Gerechtigkeit« liegt an Händen und Füßen gefesselt, ohnmächtig zu Füßen der Tyrannei. Schrecklich sind die vom Künstler dargestellten Folgen einer schlechten Regierung, nichts als Mordszenen ringsumher. Über dem Stadttor steht eine halbnackte Gestalt mit einem Schwert in der Hand, die Furcht, die Unsicherheit — »timor«. Die Inschrift eines Bandes erklärt das Wesen der schlechten Regierung: »In diesem Lande regiert der Eigennutz, die Tyrannei hält die Gerechtigkeit gefesselt — unbekümmert um den Tod und ohne Furcht vor ihm schreitet sie einher, denn innerhalb und außerhalb der Stadtmauern herrschen Raub und Mord.«

Diese Worte sollten leider nur zu bald in Erfüllung gehen. Einige Jahre nach Vollendung der Fresken Lorenzettis begann für Siena die traurigste Zeit; im Jahre 1348 brach die Pest aus, und ihr folgten die Kämpfe mit Karl IV. und die unheilvollen Bürgerkriege.

Der Künstler selbst soll in jenen Schreckensjahren gestorben sein.

Ambrogio ist gewissermaßen der künstlerische Begleiter der italienischen Novellisten und nimmt als solcher etwa den Rang eines Boccaccio oder Sachetti ein; am meisten geistig verwandt ist er seinem Landsmanne Fra Filippo, von dessen Erzählungen wir noch sprechen werden. In seinen Fresken lebt die italienische Kultur des XIV. Jahrhunderts. Dieselben Vorzüge weist sein einziger Schüler und Nachahmer Paolo di Maëstro Neri auf, der die Wände des Porticus von Lecceto, des Sitzes Fra Philippos, mit Fresken ausgeschmückt hat. Er besitzt die gleiche leichte Pinselführung wie Lorenzetti und eine Empfänglichkeit für alles, was ihn umgibt, nur ist er kein selbständiges Talent.

IX.

Um die Stellung der sienesischen Malerei innerhalb der toscanischen Kunst zu beurteilen, muß man die Frage nach dem Verhältnis der sienesischen Maler zu den Frühflorentinern, namentlich zu Cimabue und Giotto beantworten.

Cimabue ist in der Kunst eine bis zu einem gewissen Grade sagenhafte Gestalt. Wir besitzen keine Urkunden, die über seine Fresken und Bilder Aufschluß geben könnten. Die einzige zweifelsohne von ihm selbst entworfene Zeichnung ist der heil. Franciscus auf dem berühmten Mosaik in der Tribuna der pisanischen Kathedrale. Die aus Mosaik gefertigte und wenig gelungene Heiligengestalt gibt uns jedoch keinen Maßstab für die Beurteilung seines Talentes.

Das hervorragendste Zeugnis für den Ruhm Cimabues sind die Verse Dantes im Purgatorio:

> Credette Cimabue nella pittura
> Tener lo campo, ed ora ha Giotto il crido,
> Si che la fama di colui oscura.

Die wichtigste Jahreszahl, die uns zu einem Urteil über seine Malart verhelfen könnte, ist erst in jüngster Zeit entdeckt worden. Nach den Forschungen von Strzygowski[1]) hielt sich Cimabue im Jahre 1272 in Rom auf. Dieser Umstand würde erklären, warum sich in den ihm zugeschriebenen Fresken zu Assisi mehr lateinische

[1]) Josef Strzygowski: Cimabue und Rom.

als byzantinische Überlieferungen geltend machen, und warum im allgemeinen seine Werke ein Streben nach Befreiung vom byzantinischen Zwange erkennen lassen.

Hierin trifft er mit den Sienesen und insbesondere mit Duccio zusammen.

Ein sehr sympathisches Werk, das die Kunstgelehrten allgemein dem Cimabue zuschreiben, das Fresko in der untern Kirche des heil. Franciskus zu Assisi, eine Madonna mit dem Jesuskind auf dem Schoße, umgeben von vier Engeln und dem daneben stehenden heil. Franciscus, atmet die Anmut sienesischer Meister, so daß man es fast einem Sienesen zuerkennen möchte. Zu bedauern ist nur, daß dieses Fresko in der Barockzeit übermalt wurde und uns deshalb ebenfalls nur eine sehr schwache Handhabe zur Bewertung des Meisters bietet.

Betrachten wir jedoch die Fresken in der Apsis näher und die im Seitenschiffe der oberen Kirche zu Assisi, welche neuere Forscher, mit Ausnahme der Werke Giunta Pisanos, für eine Arbeit Cimabues halten[1]), so haben wir einen Künstler von bedeutender Kraft vor uns, der mit Giunta verwandt, in die Fußtapfen lateinischer Künstler trat. Ein mächtiger Hauch weht uns aus dem Bild entgegen, das den Kampf der Engel mit dem höllischen Ungeheuer schildert.

Der bisherigen Kritik zufolge kommt übrigens Cimabue als Reformator der italienischen Kunst keine besondere Bedeutung zu. Ihr Abgott ist Giotto. Vasari, Crove und Cavalcaselle sowie die meisten Kunsthistoriker leiten die Geschichte der italienischen Malerei mit Giotto ein und betrachten ihn als ein bahnbrechendes Genie, das mit den byzantinischen Überlieferungen gebrochen und zuerst den Mut gehabt, die Natur zu studieren. Gegen die übertriebenen Lobeserhebungen des florentinischen Meisters trat in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts einer der ausgezeichnetsten Kenner italienischer Kunst auf, der deutsche Gelehrte Rumohr, und je mehr die Erforschung der sienesischen Malerei fortschreitet, umso größerer Anstrengungen bedarf es auch, um den toscanischen Jupiter auf den Höhen seines Olymps zu erhalten.

Jüngst wagte abermals ein recht kompetenter Kenner, Palmarini,

[1]) Zimmermann: Giotto I, S. 209.

an das Riesenmonument Giottos die Axt anzulegen und bemühte sich in einer nüchternen Untersuchung die Verdienste des Florentiners auf ihr richtiges Maß zurückzuführen[1]).

Palmarini führte aus:

Es sei unwahr, was Vasari behauptet, daß die Zeit vor Giotto in der Malerei eine barbarische und hilflose gewesen sei und wenig oder gar keine Vorstellung von der Zeichnung besessen habe.

Es sei unwahr, was Crove und Cavalcaselle verfechten, daß Giotto durch Schaffung neuer Typen und Formen eine förmliche Revolution in den bisherigen Kunstanschauungen hervorgerufen habe.

Es sei unwahr, was Lanzi schreibe, daß Giotto die Malerei aus dem alten Stil in den neuen hinübergeführt habe.

Die Behauptungen Palmerinis ergeben sich ganz natürlich aus der richtigen Erkenntnis der Stellung, die der sienesischen Kunst seit langem gebührt. Wer sich wirklich einmal gründlich mit der Tätigkeit Duccios befaßt hat, kann unmöglich annehmen, daß Giotto als erster angefangen habe nach der Natur zu zeichnen, daß er es gewesen, der die byzantinischen Formen beseitigt habe und zur Natur zurückgekehrt sei. Zwar legt schon der Humanist Polizian, indem er von Giotto spricht, diesem die Worte in den Mund: »Ich bin es, der die erloschene Natur wiederbelebte«, ille ego sum per quem natura extincta revixit; doch das besagt gar nichts: es ist bekannt, daß jeder Humanist einem geistreichen Ausspruche und einem glatten Vers zuliebe bereit war, zehnmal eine Unwahrheit zu sagen.

Übrigens wiederholte Polizian nur das, was damals allgemeine Ansicht war, daß Giotto fast auf gleicher Stufe mit Dante stehe. Heute wissen wir, wie es um das Verhältnis zwischen Dante und Giotto bestellt war: daß beide in Padua miteinander befreundet wurden und der weltgewandte Maler dem verbannten Dichter gewiß ein angenehmer Gesellschafter gewesen sein mag.

Giotto war eigentlich nur ein Verbreiter der bestehenden Richtung in der Malerei; was andere bereits durch ihre Arbeit gefunden hatten, machte er allgemein zugänglich und erwarb sich damit ein großes Verdienst.

[1]) J. M. Palmarini: L'Arte di Giotto. Rassegna internazionale della letteraura e dell' arte contemporanea. 1.—15. ottobre 1901.

Es erscheint als Verwegenheit zu behaupten, daß Giotto als Maler wenig Phantasie besaß, daß seine Kompositionen nicht immer auf der Höhe seines Ruhmes standen, und daß er bei seiner überaus großen Fruchtbarkeit in der Wiedergabe und Charakteristik seiner Gestalten sehr allgemeine und einförmige Regeln befolgte. Im Charakterisieren war er mitunter so nachlässig, daß er sich, wie z. B. in der Arena zu Padua, der Aufschriften bedienen mußte, um die Bedeutung der Figuren zu erklären.

Im Gefühl für die Perspektive und für geometrische Maßverhältnisse waren ihm die Sienesen weit überlegen, die sich wenigstens redlich bemühten, das Auge nicht durch unrichtige Größenverhältnisse zu verletzen, während Giotto sich darin wenig um den Beschauer kümmerte. Um aber nichts zu verschweigen, was dem berühmten Florentiner vorgeworfen werden kann, wollen wir noch bemerken, daß er eher alles war denn ein Kolorist, und seine grauen Töne auch nicht im entferntesten den lebhaften Farben der Sienesen an die Seite gestellt werden können.

Mir war es immer unverständlich, aus welchen Gründen die Kritiker, um ein Beispiel der schöpferischen Kraft seines Talentes zu geben, die Allegorie des Franciscaner-Gelübdes zu Assisi als eines der besten Werke Giottos anpriesen. Heute habe ich das Glück, in Palmarini jemanden gefunden zu haben, der das auch nicht begreifen kann.

Die Allegorie ist arm in der Erfindung, es sind Gedanken einer durch die Askese ausgehungerten Mönchsphantasie, zu deren Ausführung sich eine selbstbewußte Künstlerindividualität niemals hätte hergeben dürfen. Am gelungensten ist noch die Allegorie der Armut, in der Christus die »Armut«, ein abgemagertes, in Lumpen gehülltes Weib, am Arm nimmt und dem heil. Franciscus zuführt, der ihr einen Verlobungsring an den Finger steckt. Hier tritt uns wenigstens eine nicht allzu verwickelte Komposition entgegen. Indes ist die Gestalt Christi blaß, ausdruckslos, ja unbedeutend, und im heil. Franciscus würden wir vergebens die edle Seele des großen Reformators und Mystikers, der dem XIII. Jahrhundert seinen Charakter aufgeprägt, zu entdecken suchen. Vor uns steht ein dicker, gut aussehender, noch junger Mönch, mit einem ruhigen, nichtssagenden Gesichte. Immerhin sieht der Heilige hier wenigstens wie ein Mönch aus, aber in einem anderen Fresko, in der sogenannten »Glorie«

des heil. Franciscus, macht er den Eindruck eines entlaufenen Galeerensträflings, der auf eine unerklärliche Weise unter einen Kirchenbaldachin geraten ist.

Franciscus auf eine solche Weise zu malen, war eine Profanierung des Heiligen. Ein untersetzter Mensch mit niederer Stirn, großen Ohren, eingefallenen Augen, einer abgeplatteten Nase, hervorstehenden Backenknochen, der unbeholfen in seiner Kutte steckt, das soll jenes Ideal evangelischer Schlichtheit und Liebe vorstellen, das die Massen im Sturm erobert hat! Betrachtet man ferner jene als Engel verkleideten, wohlgenährten, heiteren und dabei schwerfälligen Schnitterinnen, die ihn umgeben, so weiß man wirklich nicht, ob sie sich über ihn lustig machen oder ihm Lobeshymnen singen.

Eine andere Allegorie, die der Ordenskeuschheit, dieser idealen Tugend voller Entsagung, kleidete Giotto in eine ermüdende Komposition, die ohne langen Kommentar ganz unverständlich bleibt.

Die »Keuschheit«, ein junges Weib, sitzt am Fenster eines Riesenturmes, der den Mittelpunkt einer uneinnehmbaren Festung bildet, unter deren Mauern sich allerhand Leute herumtummeln und die verschiedenartigsten allegorischen Szenen sich abspielen. Man muß indes zugeben, daß sich unter diesen Gestalten einige Frauen befinden, die zwar, wie immer bei Giotto, schwerfällig sind, doch angenehm berühren. Beim Anblick dieses Bildes möchte man unwillkürlich jene Mönche bedauern, die gewiß nicht wenig mit Giotto zu erwägen und zu besprechen hatten, ehe als Ergebnis ihrer Beratungen dieses verwickelte Fresko entstand.

Die vierte Allegorie, das Gelübde des Gehorsams, ist gleichfalls unverständlich. Der heil. Franciscus steht auf dem Dache einer so unheimlich schlecht gebauten Loggia, daß man jeden Augenblick um sein Leben fürchten muß.

In Assisi und Padua malte Giotto »die Kreuzigung«, aber weder das eine, noch das andere Fresko reicht an das gleichnamige Werk Duccios hinan. Das Bild in Assisi zeigt noch einige Originalität in der Gruppierung und ein paar hübsche Frauengesichter, enthält aber ein Detail, das bei einem so tragischen Thema eine fast komische Wirkung ausübt. Die Franciscaner knieen nämlich paarweise unter dem Kreuze, wie die Kleriker in der Kirche. Im Formalismus erstarb das Gefühl für das wahrhaft Schöne.

Über die zweite »Kreuzigung« Giottos in Padua ist nur zu sagen,



Phot. Alinari.

Giotto. Die Glorie des heil. Franciscus. Assisi, S. Francesco.



daß sie eine ganz oberflächliche Arbeit ist, unwürdig eines Künstlers, der Duccio zum Vorgänger hatte.

Einer der jüngsten französischen Kritiker, Pératé, meint, daß Giottos Madonnen sich im Vergleiche zu den vornehmen, zarten Frauengestalten der sienesischen Maler so wie florentinische Kleinstädterinnen ausnehmen. Diese Bemerkung ist vollständig richtig. Indes kenne ich doch drei junge Frauen Giottos, die durch ihren geheimnisvollen, fast überirdischen Zauber auffallen. Sie befinden sich zu Padua, im »Letzten Gericht«, wo drei Gestalten, vermutlich die drei Tugenden, vom Donator Scrovegni das Modell der dortigen Kapelle in Empfang nehmen. Doch will es fast scheinen, als seien diese Frauen von irgendeinem sienesischen Meister entliehen worden, in so hohem Grade verraten sie den Einfluß Duccios.

Viel wird außerdem noch von der herrlichen Architektur in den Bildern Giottos gesprochen. Nun bilden allerdings Paläste, Säulenhallen und Loggien bei Giotto einen beliebten Hintergrund, doch muß man sich häufig genug darüber wundern, wie der berühmte Architekt Bauwerke malen konnte, die, nach seiner Zeichnung ausgeführt, hätten zusammenstürzen müssen.

Dies rührt nicht etwa von der Unkenntnis der Baugesetze her, wo doch Giotto als Architekt vielleicht größer war denn als Maler, sondern beruht lediglich auf der oberflächlichen Art und Weise, wie er alle Dinge behandelte. Auch ist die Architektur der florentinischen Meister nichts weniger als originell; sie schließt sich vielmehr den Werken der römischen Kosmaten an. Man sieht in ihr eine Vorliebe für die Inkrustation von Wänden, Säulen und Gesimsen mit buntem Marmor. An Stelle der Friese, Einfassungen und erhabenen Ornamente bedient sich der Meister meistens der Intarsien, füllt mit ihnen die Wände aus und zieht überall Nutzen aus der Kenntnis dieser Technik. Die Fassade der Kirche San Damiano, die von ihm herrührt, entstand gleichfalls unter dem Einflusse der Kosmaten.

Die Flüchtigkeit Giottos mag wohl darin ihren Grund haben, daß er sich mit zu viel Arbeiten beschäftigte. Als überaus rühriger Kunstunternehmer, bald in Florenz, Assisi und Padua malend, bald in Rom die Zeichnungen für die großen Mosaiken entwerfend, zuletzt durchweg mit architektonischen Arbeiten beschäftigt, konnte

er sich unmöglich mit voller Gründlichkeit und Hingebung den Idealen der Malerei widmen.

Giotto brauchte viel Geld; er hatte heiratsfähige Töchter auszustatten und nahm deshalb ohne jede Auswahl und ohne weitere künstlerische Kritik alle Aufträge an. Die Apotheose der Armut in Assisi malte er, weil es die Mönche so haben wollten; das einzige Gedicht, das nach ihm zurückgeblieben, ist eine Kritik der Armut.

Bei den Zeitgenossen war Giotto berühmt, sogar sehr berühmt. Dante feierte sein Talent, Petrarca zählte ihn zu den berühmtesten Meistern der Zeit, Boccaccio fand nicht genug Worte, um sein Talent zu preisen: er nannte ihn bald den bedeutendsten Meister der Welt, bald eine Leuchte florentinischer Kunst. Was aber noch mehr besagen will, Boccaccio rühmte seine Verdienste genau in derselben Weise, wie es die heutige Kritik tut; insbesondere hob er hervor, daß Giotto die Kunst in neue Bahnen gelenkt, daß er sie von den Fehlern, unter denen sie jahrhundertelang zu leiden hatte, befreit habe und ein treuer Nachahmer der Natur gewesen sei. Mit poetischer Überschwenglichkeit sagte er von ihm: der Meister male derart, daß das menschliche Auge getäuscht wird und an seinen Werken das für Wirklichkeit hält, was lediglich Kunst ist. Die Zeitgenossen brachten den Namen Giottos mit Petrarca und Dante in Verbindung. Benozzo Gozzoli verfertigte für San Francesco zu Montefalco drei Medaillons mit den drei hervorragendsten Männern um die Wende des XIII. und XIV. Jahrhunderts. Darunter war auch Giotto.

Dieses Lob vermag nicht ganz zu überzeugen. Das Urteil der Zeitgenossen ist in vielen Fällen gar nicht maßgebend, auch die Franzosen hielten ihren Corneille noch vor kurzer Zeit für den größten Dichter der Welt.

Vielleicht ist Giottos Befähigung als Baumeister bisher zu wenig gewürdigt worden. Das bloße Dekret, nach welchem die florentinische Signoria ihn zum Meister (magnus magister) und Leiter des Baues der Kathedrale ernannt hatte, kann uns nur als Beweis dienen, daß Florenz seine großen Verdienste auf diesem Gebiete zu schätzen wußte. Welchen Anteil er an den Plänen von S. Maria della Fiore und der Campanilla hatte, ist heute kaum mehr zu bestimmen; soviel steht fest, daß er den Bau der letzteren nur bis zur Höhe von elf Ellen, bis zur ersten Reihe der Plastiken gebracht

hat, während sein Nachfolger Andrea Pisano und später Francesco Talenti das Werk mit einigen Abänderungen zu Ende führten. Ob der ursprüngliche Plan der Campanilla, wie wir sie heute sehen, von Giotto stammt? Dem Anscheine nach nicht. Wohl machte er für den Turm einen Entwurf und legte ihn den städtischen Behörden vor; allein das Projekt erwies sich als unpraktisch: nach unten hin zu massiv, war es nach oben zu schmal und zu schwach. Erst Andrea Pisano hatte die Aufgabe, diesen Fehlern abzuhelfen. Die mit seinem Mißerfolg verbundene Zurücksetzung soll aber Giotto so gekränkt haben, daß sie, wie man sagt, die Ursache seines Todes geworden ist. Jenes verfehlte Projekt würde nur zu gut beweisen, daß Giotto nicht allein in der Malerei, sondern auch in der Architektur oberflächlich war.

Ruskin wohnte längere Zeit der Campanilla gegenüber und nannte sie den schönsten Turm der Welt. Das mag für Italien gelten, aber für die ganze Welt?! Wo blieben da die gotischen Türme des Nordens?

Was immer für Vorwürfe man den Werken Giottos und jenen Kritikern machen kann, die ihm irrtümlicherweise eine Umwälzung in der Malerei zuschreiben, so läßt sich dennoch nicht in Abrede stellen, daß er ein großes Talent gewesen ist, viel zur Verbreitung der neueren Kunstrichtung beigetragen und ihr Niveau gehoben hat. Ob sein Wirken die weitere Entwicklung der florentinischen Malerei derart beeinflußte, wie dies allgemein angenommen wird, müßte Gegenstand eines besonderen Studiums sein, weshalb ich hier nicht näher darauf eingehen kann. Nur das eine will ich noch hervorheben, daß Giotto keine Schule gegründet hat; der größere Teil seiner Mitarbeiter war mit dem Meister alt geworden und besaß in der Folge keine eigene Phantasie mehr.

Taddeo Gaddi arbeitete mit ihm durch vierundzwanzig Jahre, weshalb er sich auch nie dem Einflusse seines Patrons entziehen konnte und stets ein verwässerter Giotto geblieben ist. Von Giovanni da Milano und Bernardo Daddi läßt sich überhaupt nicht viel sagen. Puccio Capanna aber, ein großes Talent, war kein Schüler Giottos. Daß dieser Meister keine Malerschule begründet hatte, mag für die florentinische Kunst kein geringes Glück gewesen sein; wenigstens hatte man nicht nötig, die Warnung, welche Leonardo den Künstlern gab, auch den späteren florentinischen

Meistern zu wiederholen, daß nämlich der eine den andern nicht nachahmen sollte, denn der Nachahmer werde ein Enkel und kein Sohn der Natur.

Die florentinische Malerei entwickelte sich nach Giotto auf neuen Grundlagen, indem sie hie und da an die sienesische Kunst anknüpfte. Wenn es nicht gerade paradox klingen würde, möchte ich fast behaupten, daß sie zwei bedeutende »sienesische« Maler, Orcagna und Fra Angelico hervorgebracht hat. Orcagna lehnt sich in den Fresken von Santa Maria Novella in seinen Frauentypen auffallend an die Sienesen und besonders an Simone Martini an; Beato Angelico ist seinem Geiste und seiner künstlerischen Veranlagung nach ein Sienese. Man kann deshalb kühn behaupten, daß es ohne einen Duccio und Martini auch keinen Fra Beato gegeben hätte. Wie Dante in der Literatur das letzte Aufflammen mittelalterlicher Philosophie, mittelalterlichen Glaubens und mittelalterlicher Phantasie bedeutet, so vereinigt Fra Beato in seinen Bildern die schönsten Ideale jener Welt der Askese und religiösen Begeisterung, Ideale eines fast übersinnlichen Daseins, in das sich so viele Menschen jener Zeit hineinzuleben verstanden. Dante und der Malermönch sind wohl durch ein ganzes Jahrhundert geschieden, aber diese zeitliche Trennung ist nichts weiter als die verspätete Entwicklung der Malerei im Verhältnis zur Literatur, die jener stets vorausging. Alte Bilder Fra Angelicos haben etwas von jenem Frühlenz des Südens an sich, wo die Bäume noch nicht in jenem Blätterschmucke prangen und nur des Tages harren, wo sie ihre zarten weißen und blaßroten Blütenkelche heißen Sonnenstrahlen erschließen. Namentlich die Typen seiner Frauengestalten sind im Leben nicht zu finden; jene Madonnen, über deren Antlitz nur ein lilienweißer, rosig gefärbter Hauch geht, sind nicht der Wirklichkeit entnommen, sondern Frauengestalten, wie sie nur die Einbildungskraft eines Menschen hervorzuzaubern vermochte, der sich von allen irdischen Vorstellungen losgerissen hatte und nicht mehr sah, was in der Welt vorging. Die unerschöpflichen Chöre seiner Engelgestalten stehen der Wirklichkeit schon näher, weil er tatsächlich in den Kindern und der unschuldigen Jugend Modelle finden konnte, die seiner überspannten Phantasie entsprachen.

Es wird viel darüber gestritten, ob Angelico einen Lehrer hatte, der auf sein Talent einwirkte, und ob dieser Lehrer der Camaldu-



Phot. Alinari.

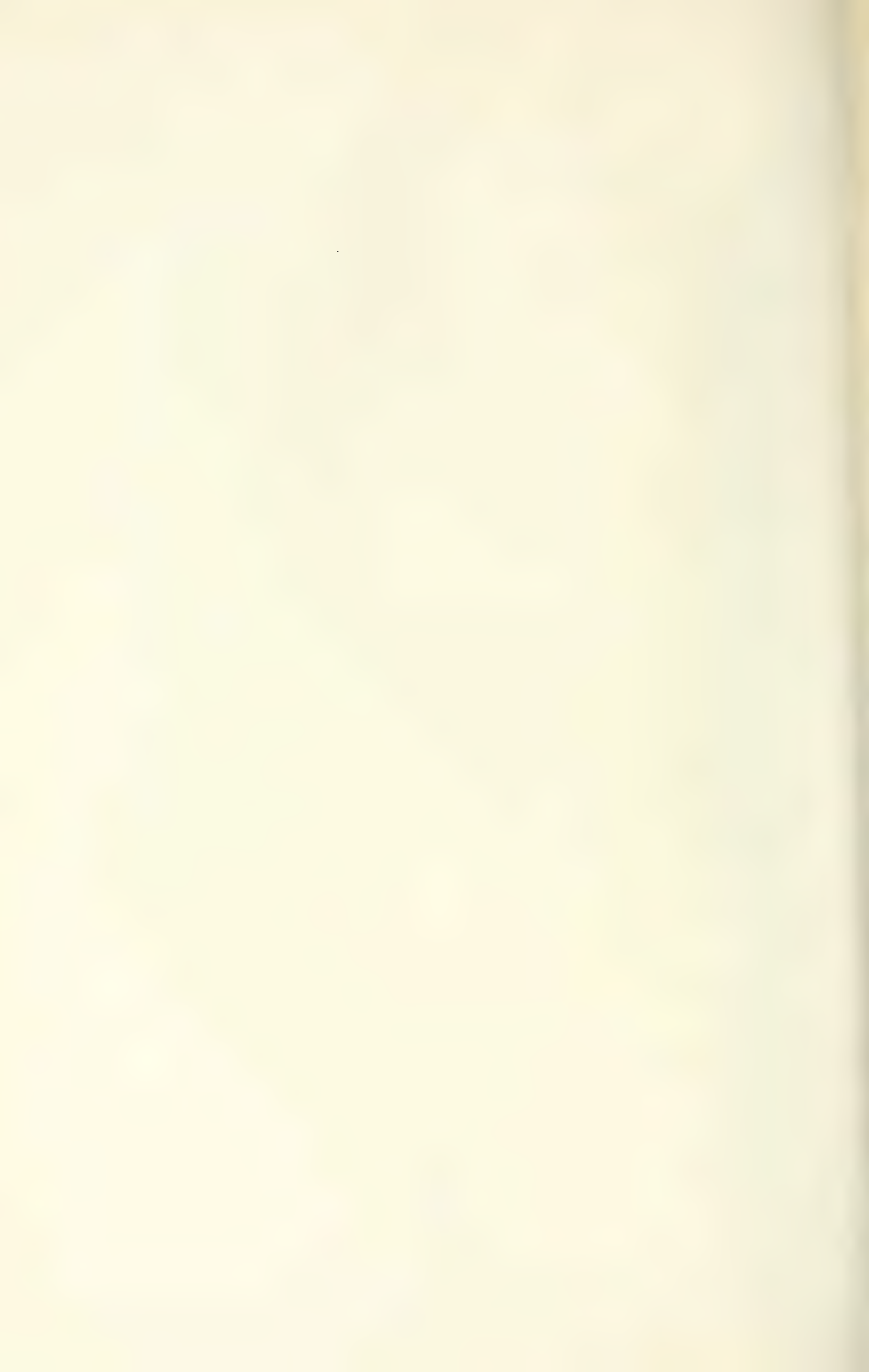
Giotto. Kreuzigung. Assisi, S. Francesco.



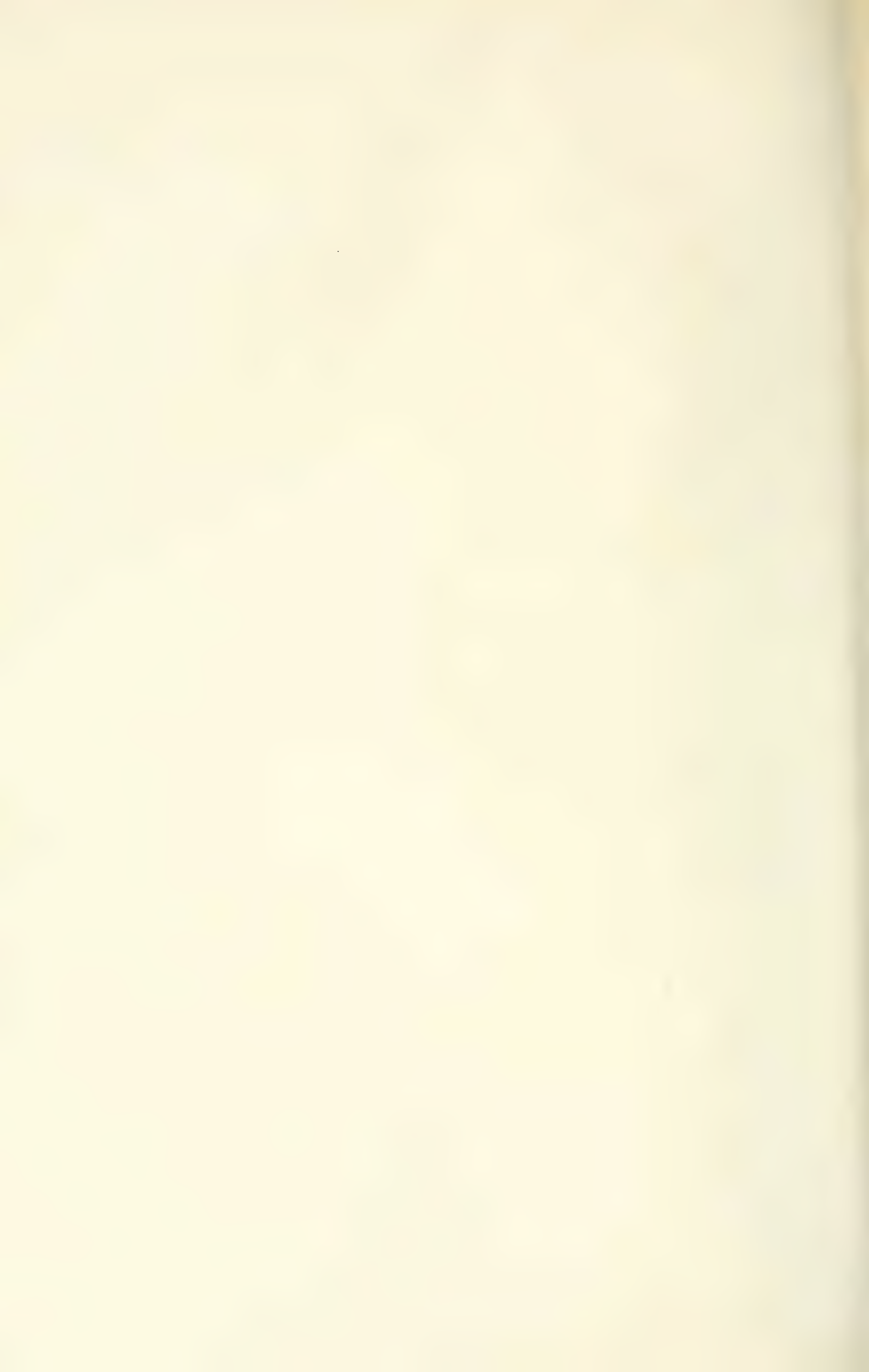
lenser Mönch Lorenzo Monaco war oder der Florentiner Gherardo Starnina.

Die Frage scheint uns von ganz untergeordneter Bedeutung zu sein, da es sich hier bloß um den Namen des Lehrers handeln kann. Angelicos Lehrer sind in der sienesischen Schule zu suchen, nur auf dieser Grundlage konnte er sich entwickeln. Schon die Sienesen streifen die Ideale eines Fra Angelico. Wenn wir die »Verkündigung« Martinis in den Uffizien betrachten, drängt sich uns unwillkürlich der Gedanke auf: noch einen Schritt weiter und Fra Angelico steht vor uns. Denselben Eindruck gewinnt man im Palazzo pubblico zu Siena vor seinem Bilde »Majestas«.

Mit Fra Angelico schließt die religiöse Malerei des Mittelalters, deren Entwicklung die Sienesen so glänzend gefördert hatten; nach ihm oder vielmehr gleichzeitig mit ihm blüht zwar auch eine kirchliche Malerei, aber sie ist ganz anders geartet. Soziale und humanitäre Bestrebungen treten in der neuen Malerei zutage, die durch Florenz zur höchsten Blüte gelangte. Diese neue Malerei steht vielleicht in künstlerischer Hinsicht höher als die sienesische und die eines Fra Angelico, aber ihre Lebenskraft holt sie aus andern Sphären. Die Madonnen Duccios, Simone Martinis und Beato Angelicos sind nicht die Madonnen Filippo Lippis, Boticellis oder Filippino Lippis. Letztere sind irdische Madonnen, jene in religiöser Begeisterung entstanden. Während die Künstler schon ganz im Fahrwasser der Renaissance waren, träumte Fra Angelico noch in seiner stillen, klösterlichen Klause von den Idealen, aus welchen die Sienesen ihre Kraft zogen. Florenz schritt vorwärts, Siena und die Klöster bewahrten ihre alte Kultur.







CASIMIR CHŁĘDOWSKI, SIENA



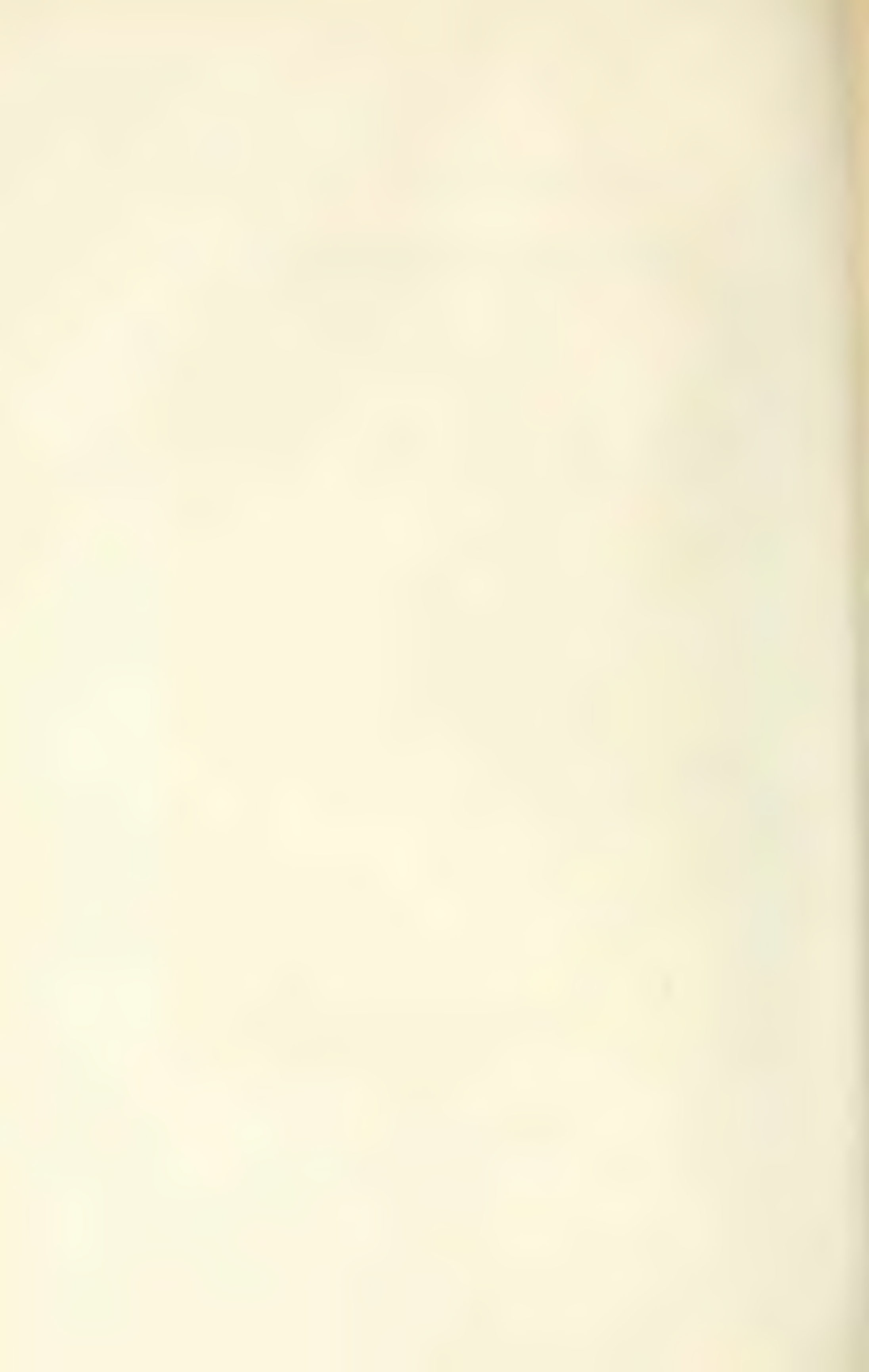
CASIMIR CHŁĘDOWSKI

SIENA

ZWEITER BAND

BERLIN 1918

VERLAG VON BRUNO CASSIRER

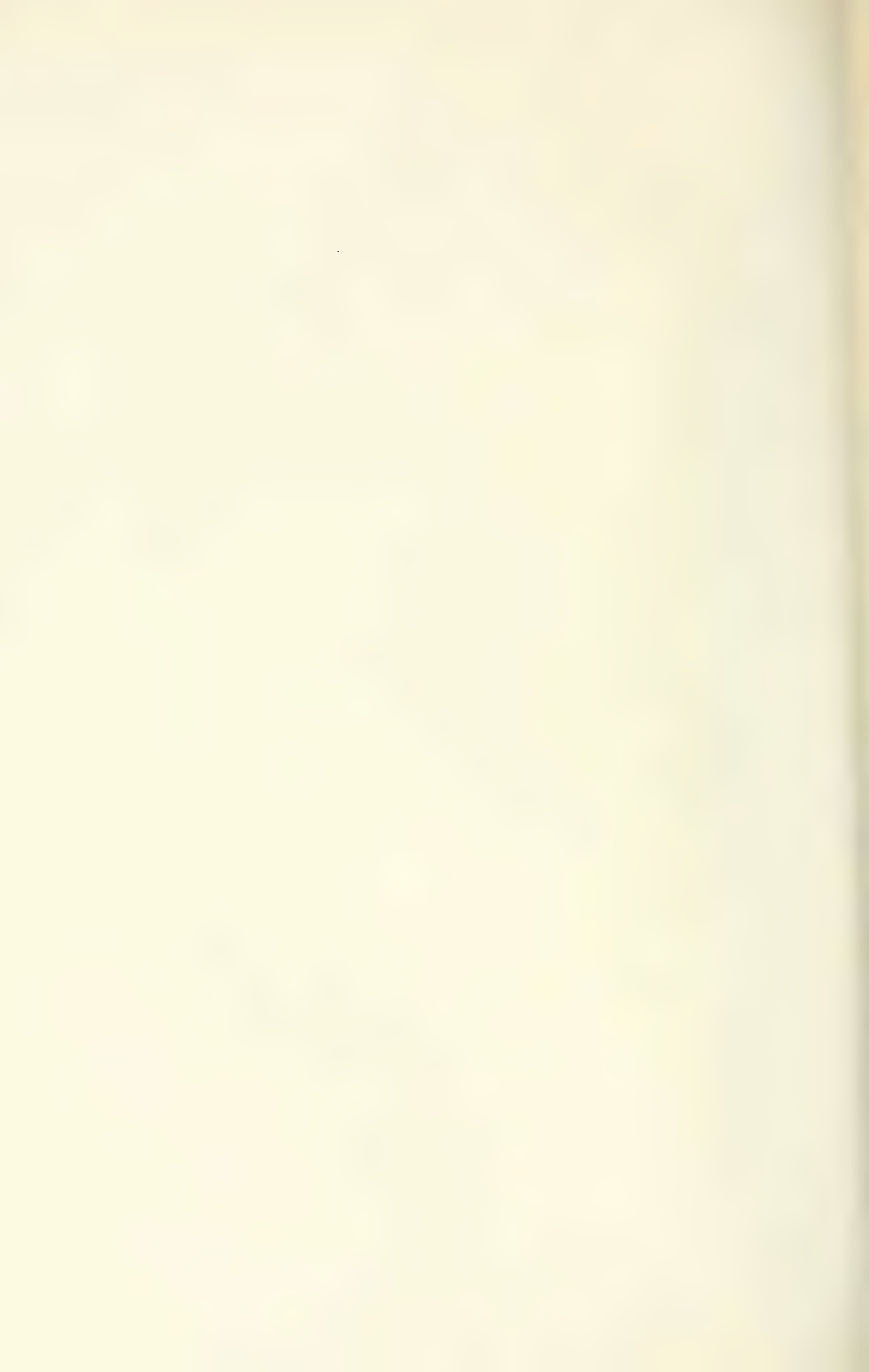




Madonna. Neroccio di Bartolomeo Landi.
(Fürst Czartoryskisches Museum in Krakau.)

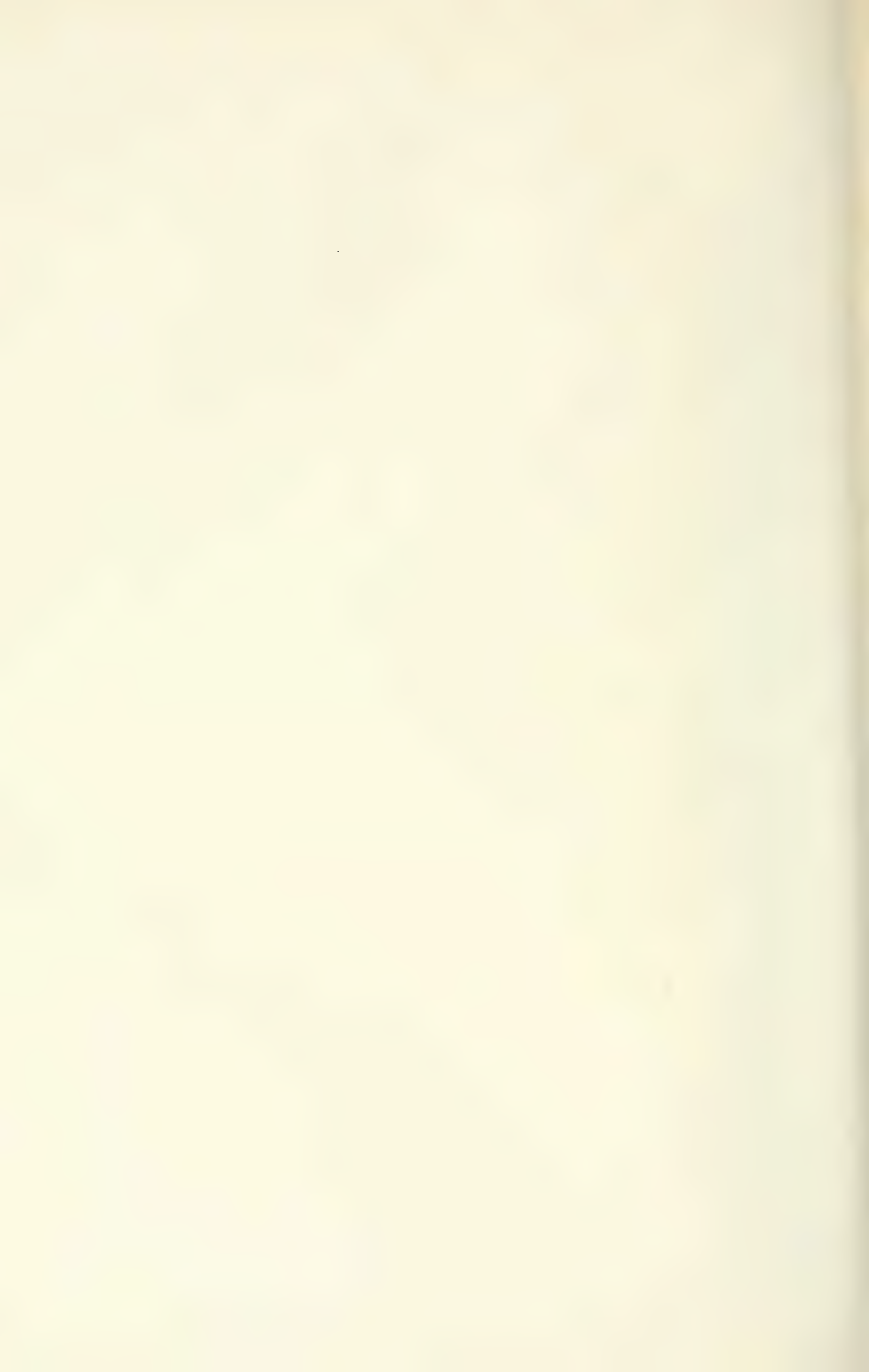


Inhalt



Verzeichnis der Abbildungen

Zweiter Teil



Erster Abschnitt

Pandolfo Petrucci. Verfall der Republik

I.

Infolge der fortwährenden Proskriptionen gab es eine große Zahl von sienesischen Emigranten, »fuorisciti«, nicht nur in Florenz, Pisa und Lucca, sondern selbst in Rom. Obgleich verschiedenen »Monti« angehörend, begannen sie, geeint durch das gemeinsame Band der Verbannung und des Unglückes, sich untereinander mit den Feinden der bestehenden Regierung zu verständigen, um sie mit vereinten Kräften zu stürzen und die Rückkehr in die Vaterstadt zu erzwingen. Im Jahre 1487 schlossen die hervorragendsten der ausgewiesenen Geschlechter im Namen der Monti, denen sie angehörten, in aller Form Bündnisse, um uneingedenk aller Feindschaften die Befreiung der Vaterstadt vom Joche der faktiösen Tyrannis zu erstreben. Nicolaus Borghesi und Neri Placidi unterzeichneten namens der Partei der »Nove« in Rom einen Vertrag mit Lorenzo und Gui-Antonio Buoninsegni als Vertretern der »Riformatori«. Gleichzeitig schloß Leonardo Bellanti, ebenfalls Anhänger der Partei der »Neun«, dessen Vater durch Henkershand sein Leben verloren hatte, in Pisa Frieden mit Bartholomeo Sozzini und Niccolò Severini von der Partei der »Zwölf«.

Die Eimgranten beschlossen, eine Expedition gegen die bestehende Regierung auszurüsten, und versammelten sich zu dem Zwecke in Staggia an der florentinischen Grenze. Unter ihnen befand sich auch Pandolfo Petrucci, ein Anhänger der Partei der »Neun«, aus guter, aber nicht dem Hochadel angehöriger Sieneser Familie. Ihre Wehr-

kraft bildeten hundert gedungene Kriegsknechte und ein Häuflein Berittener unter Anführung Brunos von Cremona. Sie wollten die Stadt unvermutet überrumpeln, wichen deshalb von der Hauptstraße ab und zogen durch die Wälder. Doch die Regierung erhielt rechtzeitig Kunde davon und entsendete gegen sie eine starke Heeresabteilung, die bis Staggia vordrang und die Wälder durchsuchte. Nur einem glücklichen Zufall hatten es die Emigranten zu danken, daß sie mit dieser Truppe nicht zusammenstießen. Der Maulesel nämlich, der die Werkzeuge zum Sprengen des Stadttores trug, wurde scheu und lief weit in die Wälder davon. Alles eilte ihm nach, um ihn einzufangen. Nach zweistündigem Suchen war er endlich eingefangen, indes die Verfolger auf den gewohnten Pfaden vorbeigezogen waren, ohne etwas entdeckt zu haben. Als sie, von den Strapazen ermüdet, nach Siena zurückkamen, stellten sie die Sache als blinden Lärm hin; von Emigranten sei keine Spur zu entdecken gewesen. Daraufhin legten sich die Wachtposten schlafen. Indessen — es war eine schöne Sommernacht, der 21. Juli 1487 — hatten sich die Emigranten an die Fonte-Branda herangeschlichen. Ihre Freunde in der Stadt, die von der Annäherung wußten, ließen Strickleitern herab, dreißig Männer drangen in die Stadt ein und bemächtigten sich des Tores.

Obgleich die bestehende Regierung gehaßt wurde, war die Furcht der Bevölkerung vor derselben doch so groß, daß sich im ersten Augenblicke gar keine Lust zeigte, mit den Emigranten gemeinsame Sache zu machen. Die Bewohner verschlossen sich vielmehr in ihren Häusern und blieben hier in zuwartender Haltung. Aber die Emigranten hatten ein ständiges Glück. Eines der Regierungshäupter, Cristoforo de'Guiduccio, geriet zufällig in ihre Hände und wurde auf der Stelle niedergemacht. Das jagte der Signoria einen solchen Schrecken ein, daß sie jede Tatkraft verlor, zumal sie gar nicht ahnte, daß der Überfall nur mit einem winzigen Häuflein unternommen war. Einige der bisherigen Regierungsmitglieder verbargen sich in den Häusern und versteckten die Waffen, um von den Siegern nicht des Widerstands beschuldigt zu werden, wieder andere machten sich so rasch als möglich aus der Stadt davon. Die Emigranten aber versammelten sich, da sie nirgends auf Widerstand stießen, auf der Piazza und begannen — nur achtzig Mann stark — das Rathaus zu belagern. Hier war bloß der Capitano del Popolo Matteo Pannilini zurückgeblieben; er hatte sich im Turme eingeschlossen und ver-

teidigte sich einige Stunden, um sich schließlich, als keine Hilfe kam, zu ergeben.

Also hatten die Vertriebenen wider Erwarten rasch und leicht die Regierung an sich gerissen. Da sie Milde und Gerechtigkeit walten lassen wollten, setzten sie einen aus achtzig Mitgliedern bestehenden Rat »Consiglio generale« ein, in dem Vertreter der vier Montes Sitz und Stimme hatten.

Die »Nobili« und »Dodici« bildeten, weil an Zahl die schwächsten, zusammen einen Mons, die »Noveschi«, »Popolani« und »Riformatori« waren vollgültige Parteien. Bald jedoch gewannen die »Noveschi« das Übergewicht in der Stadt und schufen eine »Balia« aus vierundzwanzig Bürgern. Am 7. Februar 1494 konstituierte sich eine neue Regierung, die sich, um ein größeres Aufsehen zu machen, der Jungfrau Maria weihte. »El regimento devoto e destinato alla gloriosa Vergine Maria come a patrona e defensatrice della Reppublica«.

Die Seele der neuen Staatsgewalt waren die Brüder Giacoppo und Pandolfo Petrucci, die in den folgenden Jahren langsam zwar, doch mit großer Konsequenz sich der Republik zu bemächtigen wußten. Giacoppo saß in der Balia, während Pandolfo mit dem Volke fraternisierte und durch sein schlichtes Wesen, seinen gesunden Menschenverstand und seine völlige Hingebung an die öffentlichen Angelegenheiten sich einer stetig wachsenden Populariät erfreute. Da die Balia nicht immer blindlings den Ratschlägen der beiden folgte, führten sie im Jahre 1492 eine durchaus neue Verwaltung ein, eine Art diktatorischen Triumvirats, das »Consiglio dei tre segreti«, das in allen wichtigeren Angelegenheiten zu entscheiden hatte.

Im Herbst 1497 starb Giacoppo. Sein Tod erhöhte nur noch Pandolfos Machtstellung, der nun in alle Ämter eintrat, die sein Bruder bekleidet hatte. Eine neue, reduzierte Balia von fündundvierzig Mitgliedern wurde gewählt, für die jede der herrschenden Parteien fünfzehn Delegierte stellte. Pandolfo gehörte ihr selbstverständlich auch an. Sein weiteres Vorgehen glich in vieler Hinsicht dem des Cosimo Medici. Vor allem ließ er sich's angelegen sein, die Bürger durch keinerlei Überhebung oder irgendwelche Äußerlichkeiten zu reizen. Er kleidete sich schwarz wie jeder andere, bewohnte ein einfaches Haus und kam mit den politischen

Freunden bei einem Glase Wein in der Osteria zusammen. Seinen Einfluß steigerte er in der Weise, daß er möglichst viele Freunde in die Balia und überhaupt in alle Ämter einführte und sie mit allerlei Schenkungen aus Staatsmitteln belohnte. Von Haus aus unbemittelt, verstand er die Balia zu veranlassen, daß sie ihn für mannigfache Verdienste reichlich belohnte; überdies führte er einen ausgedehnten Handel, aber klugerweise nicht unter eigenem Namen; er bediente sich dazu in der Person des Giovanni Maratti eines höchst geschickten Vertreters.

Zum Sekretär und vertrautesten Ratgeber suchte er sich den Antonio da Venafro aus, einen Mann von bewunderungswürdiger Gewandtheit, dem alle Mittel gleich gut waren; er galt in Siena allgemein als der böse Geist Pandolfos. Macchiavelli, der als Gesandter in Siena beide persönlich kennengelernt hatte, sprach sich über diese Wahl sehr lobend aus und meinte, Pandolfo besitze darin den großen Vorzug regierender Fürsten, daß er es verstehe, so ausgezeichnete Berater wie Venafro zu entdecken. Als Papst Alexander VI. diesen einmal fragte, wie Pandolfo es zuwege bringe, die unruhigen Sienesen zu regieren, gab er ihm zur Antwort: »Colle bugie, Padre santo«, »Mit Lügen, heiligster Vater«. Das war in den Augen seiner Zeitgenossen keineswegs ein Tadel; es konnte nur als Beweis für Pandolfos Schlauheit gelten, daß er noch geschickter war als seine verlogene Umgebung, als die Medici, die Visconti und der Duca Valentino, die einander an List und Betrug überboten.

Viel Schlauheit gehörte dazu, sich der florentinischen Ansprüche zu erwehren, die sich hartnäckig auf das sienesische Montepulciano richteten, den Schlüssel zur Handelsstraße nach Rom. Zu einem völligen Bruch mit Siena wollten es die Florentiner allerdings nicht kommen lassen, in der Befürchtung, Piero di Medici könnte sich mit Pandolfo verbinden und so bei seiner beabsichtigten Rückkehr nach Florenz einen gefährlichen Bundesgenossen finden. Aber auch Pandolfo war daran gelegen, die Beziehungen mit Florenz nicht ganz abzubrechen. Doch war dieses Liebäugeln mit Florenz in Siena durchaus nicht populär, weshalb denn Pandolfo alle diplomatischen Künste aufbieten mußte, um einerseits das gespannte Verhältnis zwischen den beiden Städten nicht zu verschlimmern und dabei andererseits in seiner Vaterstadt nicht als Freund von Florenz

zu gelten. Seine Gegner begannen aus dieser Nachgiebigkeit dem alten Erzfeind gegenüber Waffen gegen ihn zu schmieden und streuten Gerüchte aus, Pandolfo halte geheim zu Florenz. Doch Pandolfo entledigte sich, wie es alle Parteiregierungen vor ihm getan, durch Verbannung der unbequemen Gegner. So verschaffte er sich binnen kurzem eine Menge feindseliger Emigranten. Als er sich stark genug fühlte, scheute er auch nicht vor dem Dolche zurück. Im Jahre 1499 ließ er Ludovico Luti, der als Verbannter seit zehn Jahren unausgesetzt in der Fremde gegen ihn gewühlt hatte, durch seine Sbirren in Florenz ermorden. Sein gefährlichster Gegner jedoch war Niccolò Borghesi, Professor am sienesischen Studio, ein Republikaner mit Leib und Seele, ein Mann von großer Frömmigkeit, ein Gelehrter aus der alten Schule, in dem aber bereits die neuen humanistischen Strömungen mit der Religiosität im Streite lagen. Im Jahre 1487 begann er unter dem Titel »Opus humanitatis et moralis philosophia« seine auf fünf Jahre berechneten Vorlesungen am Studio, was ihn aber nicht hinderte, daneben ein Leben des heil. Joachim[1]) zu schreiben. Gleichzeitig zum Staatssekretär und zum offiziellen Historiographen von Siena ernannt, sollte er die Annalen der Republik »ab ipsa urbe condita« aufzeichnen und in fünf Jahren das Werk vollenden, wofür ihm die Signoria ein Jahresgehalt von dreihundert Gulden versprach. Auch zu wichtigeren Missionen wurde er verwendet, so schickte man ihn im Jahre 1479 nach Rom.

Um ihn gruppierten sich die angesehensten Republikaner, wie Mignanelli, Bellanti, Luti, Placidi und selbst ein Teil der Piccolomini. Auch Pandolfo hatte eine Zeitlang zu seinem Anhang gehört. Nennt ihn doch Borghesi in einem seiner Briefe »Il mio Pandolfo«. Borghesi rechnete dabei auf die Fähigkeiten Pandolfos, wie auf seinen republikanischen Charakter und gab ihm sogar seine Tochter zur Frau, um ihn noch mehr an die Partei zu fesseln, mußte aber bald zur Überzeugung kommen, daß sein Jünger nur deshalb nach Popularität strebte, um zur Alleinherrschaft zu gelangen. Im alten

[1]) Von ihm soll das Distichon unter dem großen Fresko des Sano di Pietro über der Porta Romana herrühren:

O Regina, patris summi dignate corona,
Perpetuo Senam respice, virgo, tuam.

Republikaner kochte das Blut, und er trug kein Bedenken, an einer Verschwörung gegen Pandolfo teilzunehmen. Aber ein Spion namens Marco de Bernabei aus Foligno belauschte die Gespräche der Republikaner und hinterbrachte Pandolfo, daß Luzio und Leonardo Bellanti sowie Niccolò Borghesi beschlossen hätten, ihn auf der Piazza del Campo zu ermorden. Pandolfo war fortan auf seiner Hut, und auch die Verschwörer merkten, daß Verrat im Spiele sei. Trotzdem floh Borghesi nicht, sondern wartete auf eine günstige Gelegenheit. Gleichfalls auf seiner Hut, ging er von nun an nur mehr in Begleitung zweier bis an die Zähne bewaffneter Männer aus. Doch die Vorsichtsmaßregel war umsonst. Venafro entsendete, selbstverständlich mit Vorwissen seines Herrn, sechs Meuchelmörder. Von diesen wurde der Greis auf dem Heimweg von der Kirche unweit des Hauses Bichi überfallen, seine beiden Gefährten wurden auf der Stelle niedergestochen, er selbst schwer verwundet in die nahe Wohnung des Giovanni Borghesi geschafft, wo er alsbald verschied. Später kam es an den Tag, daß sogar der Sohn Niccolòs an der Verschwörung beteiligt war.

Dieser Mord schüchterte Petruccis Feinde ein, und er hatte für den Augenblick nicht zu befürchten, daß in Siena selbst jemand über ihn hinweg nach der Tyrannis trachten würde.

II.

Dafür drohte Petrucci und der Unabhängigkeit Sienas von einer anderen Seite Gefahr, von Rom.

In der vierten Nachmittagstunde des 11. August 1492 kam ein berittener Kurier nach Siena mit der Nachricht, daß an Stelle des verstorbenen Papstes Innocenz VIII. der Kardinal Rodrigo Borgia als Alexander VI. den Stuhl Petri bestiegen habe. Die bedeutende Entfernung zwischen Rom und Siena hatte der Eilbote in nicht ganz zwölf Stunden zurückgelegt, wofür er von der Signoria zwanzig Dukaten zur Belohnung erhielt.

Gleich nach Erhalt der Nachricht befahl die Regierung, zum Zeichen der Freude bei Strafe von fünfundzwanzig Dukaten und vier Stockstreichen die Laden zu schließen. Im Dome wurde ein Dankgottesdienst abgehalten, Prozessionen wurden durch die Stadt

veranstaltet und die nicht politischen Verbrecher aus dem Gefängnisse entlassen. Den Frauen gestattete man sogar, sich einen Monat lang ohne Rücksicht auf die Luxusverbote so zu kleiden, wie es ihnen beliebe, in Prunkgewänder und kostbares Geschmeide. Die Sienesen gaben sich nämlich der Hoffnung hin, Borgia werde der Stadt ein Bundesgenosse sein; denn er kannte Siena und hatte viele angenehme Erinnerungen von dort mitgenommen. Als Bischof von Valencia, als Kanzler der römischen Kurie und Kardinal weilte er im neunundzwanzigsten Lebensjahre in Siena und führte daselbst ein so lustiges Leben, daß Papst Pius II. sich veranlaßt fühlte, ihm ein väterliches Mahnschreiben mit bitteren Vorwürfen zu schicken. Wir ersehen aus diesem Briefe, der vom 11. Juni 1460 datiert ist, daß der Kardinal mit einigen Freunden vier Tage zuvor in den Gärten des Giovanni de Bichi eine Orgie mit sienesischen Frauen veranstaltet hatte. »Man tanzte dort in zügelloser, nicht zu beschreibender Weise und leerte in den Bacchanalien den Becher der Lust bis zur Neige.« Borgia benahm sich so, als ob er der jungen Lebewelt angehörte, und durchaus nicht wie ein Kirchenfürst. In diese Gärten wurden weder die Männer noch die Verwandten der jungen Frauen und Mädchen, die an den Orgien teilnahmen, eingelassen, sondern nur wenige vertraute Diener. Wohl tadelte Pius in harten Worten den genußfreudigen Kardinal und eiferte ihn zur Besserung an; doch liest man zwischen den Zeilen, daß er nicht frei war von einer gewissen Schwäche für den Höfling, der ein so anziehendes und fröhliches Antlitz hatte, der über eine glänzende Beredsamkeit verfügte und einen Blick besaß, dem kein Frauenherz zu widerstehen vermochte.

Siena baute also auf diese lieben Erinnerungen Borgias. Wirklich empfing Alexander die Gesandtschaft der Stadt, der Messer Tazio Benassai und Mino Celse angehörten, mit wahrer Freude. Nicht bloß in seinen Worten, sondern auch in seinen Mienen, ja in jeder Bewegung offenbarte sich Borgia den Sienesen in ganz unbeschreiblicher Weise als der geneigte Freund. Es könnte niemand, so hatte er sie schließlich versichert, als Papst die Sienesen so lieben, und kein anderer für die Signoria und die Republik so viel Gutes tun wie er. Die Sienesen könnten überzeugt sein, daß sie in Rom einen Vater haben, und wer sie zu beleidigen wage, der beleidige ihn. All das sagte er mit solcher Herzlichkeit in den

Augen und mit so süßen Worten, con tanta ardente carità nel viso e con tante dolcissime parole, daß sie ganz überwältigt und verwirrt von seiner Güte waren und nur schwer ihre Erregung verbergen konnten.

Unter dem Eindrucke dieser Berichte sandte die sienesische Signoria eine aus den würdigsten Männern gewählte Deputation nach Rom. Ihr gehörte der berühmte Rechtsgelehrte Bartolomeo Sozzini an, damals Professor am Pisaner Studio, dann Alessandro Borghesi, Messer Leonardo Bellanti, auch Messer Giacomo Tolomei, Mariano Chigi und Francesco Saracini, mit einem stattlichen Gefolge von Rittern zu Pferde und Fußvolk. Die Mitglieder der päpstlichen Familie mit den Kardinälen empfingen die Gesandtschaft unter großen Ehren. Am Tage nach ihrer Ankunft hatten die Sienesen Audienz bei Alexander in Gegenwart von Kardinälen, Bischöfen, Baronen und Abgesandten anderer italienischer Staaten, wobei sich Sozzini durch eine gelehrte und glänzende lateinische Ansprache auszeichnete. Nach der offiziösen Zeremonie warf dann der Papst die Pontifikalgewänder ab und lud sie in die Camera del Pappagallo ein. Als er aber in ihnen die Genossen seiner Jugendfreuden erkannte, unterhielt er sich mit ihnen auf das freundschaftlichste und blendete sie geradezu durch sein bezauberndes Wesen.

Weniger herzlich waren die Beziehungen zu Cesare Borgia. Cäsar grollte den Sienesen wegen eines Vorfalles, der sich bei den Pferderennen in Siena ereignete. Die Stadt hatte nämlich als Rennplatz einen wohlbegründeten Ruf; dort liefen Pferde der Mediceer, des Herrn von Camerino, der Marchese von Mantua und della Sasetta und vieler anderer reicher Bürger von Florenz, Lucca, Arezzo und Cortona, überdies noch die heimischen Pferde, die in der Mehrzahl waren. Der Sieger erhielt als Preis fast immer einen Ballen Brokat, Samt oder einen anderen Stoff von hohem Werte. Die Jockeys, »ragazzi«, trugen dabei die Wappenfarben ihrer Herren, auf den Schultern aber hatten sie ihre eigenen Namen auf das Kleid genäht, etwa Gativello, Scaramuccia, Zampogna, oft auch eine Devise, wie: »Vertraue auf Gott und die Madonna«, »Hüte dich, der letzte zu sein« u. dgl.

Als Alexander Borgia Papst wurde, zählte Cesare kaum sechzehn Jahre, war Bischof von Pompeluna und hielt sich in Pisa auf, um bei dem berühmten Professor Filippo Deccio Vorlesungen über

kanonisches Recht zu hören. Wie andere vornehme Jünglinge, schickte auch er am 16. August sein Pferd zu den Rennen nach Siena, bei denen es durch einen Kniff des Ragazzo als erstes am Ziele ankam. Dieser glitt nämlich, als er sah, daß ihn die übrigen einholten, in einem günstigen Augenblick auf den Boden herab, um so das Pferd zu erleichtern, das auf diese Weise allerdings als erstes einlief, aber ohne Jokey. Die Jury verweigerte den Preis. Darüber geriet Cesare in Wut und schrieb einen recht heftigen Brief an die Signoria, worin er die Zuerkennung der Belohnung forderte. Es scheint aber, daß seinem Verlangen nicht stattgegeben wurde, denn die öffentlichen Bücher von Siena, die zu den genauesten der italienischen Städte zählen, wissen nichts von einer für den jungen Borgia günstigen Erledigung der Angelegenheit zu berichten.

Die freundschaflichen Beziehungen, die zwischen Siena und der Kurie angebahnt zu sein schienen, erkalteten bald darauf, so daß der Papst nicht einmal Benassajo, den Vertreter der Republik in Rom, zur Vermählung seiner Tochter Lucrezia Borgia mit Giovanni, dem Sohne des Herrn von Pesaro, einlud, obgleich die Hochzeit mit großem Gepränge abgehalten wurde, und alle Herren, alle Senatoren und Gesandten der übrigen italienischen Staaten erschienen waren. Der Papst wollte sogar Benassajo nicht mehr in Audienz empfangen, so daß die Republik ihren Vertreter abberief und statt seiner Antonio Bichi, einen persönlichen Freund des Papstes, nach Rom schickte in der Hoffnung, das gute Einvernehmen durch diesen Personenwechsel wiederherzustellen. Eine Zeitlang schien es auch, als ob Bichi sein Ziel erreichen würde. Aber es war schon zu spät. Cesare trug sich mit dem Plane, in Mittelitalien ein großes Reich zu gründen, dem auch Siena einverleibt werden sollte. Eine geringfügige Privatangelegenheit verschlimmerte das Verhältnis noch mehr. Cesare stellte durch Bichi die Forderung, die Sienesen sollten das Amt des Appellationsrichters seinem Landsmanne Peter von Navarra geben. Doch Petrucci hintertrieb die Ernennung, da seit mehreren Jahren sein Freund und Berater Antonio da Venafro den Posten bekleidete. Seither zählte Cesare den Petrucci zu seinen Widersachern, und der Sieneser Magnifico hatte auf seiner Hut zu sein.

Hatte indes Valentino guten Grund, Petrucci zu hassen, so hatte dieser noch mehr Ursache, Cesare als seinen größten Feind zu betrachten. Bald nach dem Tode des Herzogs von Gandia, als Cesare

nicht nur Rom, sondern auch seinen Vater despotisch zu beherrschen begann, eröffnete sich die Vakanz der sehr reichen Pfarre S. Felice in Chianti, die eine der einträglichsten in der Diözese Arezzo war. Petrucci beeilte sich, seinen Neffen Rafael in Vorschlag zu bringen. Kaum hatte Valentino dies erfahren, als er Rafael wegen Simonie verklagte und die Rota Romana zwang, eine Entscheidung zu fällen, die ihm die Pfarre zusprach.

Siena mußte jetzt um seine Unabhängigkeit zittern; denn Valentino begann nunmehr systematisch durch Verrat, Gewalt, Krieg, Dolch und Gift alle Statthalter der Kirche in Umbrien, den Marken und der Romagna aus dem Wege zu räumen. Imola und Forli gerieten trotz der heroischen Verteidigung der Caterina Sforza-Rinario in seine Gewalt; aus Pesaro vertrieb er Giovanni Sforza, aus Rimini Pandolfo Maletesta und aus Faenza Astor Manfredi. Die Mehrzahl seiner Gegner fand ihren Tod in den Verließen der Engelsburg oder in den schmutzigen Fluten des Tiber.

Zuletzt verbreiteten sich dunkle Gerüchte, Cesare rüste einen Kriegszug gegen Siena. Die Balia schickte deshalb Alexander Borghesi nach Rom, um sich über die Absichten der Borgia Klarheit zu verschaffen. Die Erklärung des Papstes, daß er jetzt die sienesischen Angelegenheiten aus mehrerlei Gründen nicht berühren wolle, beruhigte ihn zwar, aber nur zu bald sollte er sich überzeugen, dnß der Papst anders redete und anders dachte, und daß die Borgias beschlossen hatten, Siena zu erobern und Petrucci um jeden Preis zu verjagen.

Angesichts der dringenden Gefahr schickten die Sieneser Peter dell' Oca, ihren Vertrauten, zu König Ludwig nach Frankreich und Giovanni Battista Santi zu Kaiser Maximilian, um die beiden Herrscher aus Rücksichten der Politik und für Gold zur Verteidigung Sienas gegen die Anschläge der Borgia zu bestimmen. Es war ein großes Glück für Siena, daß in diesen schweren Zeiten Petrucci die ganze Herrschaft in seiner Hand vereinigt hielt. Er zeigte sich als gewiegter Diplomat und der Verschmitztheit Valentinos vollkommen gewachsen, obgleich er es — an der Spitze eines militärisch schwachen Staatswesens stehend und ohne den Papst hinter sich zu haben — diesem natürlich, was Kraftentfaltung und weittragende Pläne betrifft, nicht gleichtun konnte. Valentino, der

gewiß von allen diesen eifrigen Bemühungen der Sienesen wußte, wollte von allem Petrucci einfangen; er lud ihn deshalb als Freund zugleich mit anderen »Capitani« der Borgia zu jener Zusammenkunft nach Sinigaglia ein, wo er alle verhaften und ermorden ließ. Der kluge Petrucci ging ihm aber nicht in die Falle; er sagte von Cesare, daß der Fuchs den Balg wohl zu wechseln pflege, aber niemals seine Natur: »Vulpem pilum mutare, solere, non mores.«

Doch Cesare vergaß weder auf Siena, noch auf Petrucci. Bald verbreitete sich die Kunde, der Herzog habe Sinigaglia verlassen und rücke mit bedeutender Macht in Eilmärschen gegen Mittelitalien vor. Die Nachrichten lauteten mit jedem Tage drohender. Giovanni Paolo Baglioni floh aus Perugia, die Bevölkerung öffnete dem Herzog die Tore und bot ihm die Signoria der Stadt an. Gleich darauf meldeten die Prioren von Chiusi, Cesare habe bereits Castel della Pieve eingenommen und stehe im Begriff, Siena samt seinem Gebiete zu verheeren. Die Bedrohten flehten um schleunigste Hilfe. Doch Siena konnte diese nicht leisten, denn kaum 200 Söldner lagerten in der Stadt, während der Rest der an sich geringen Kräfte über das ganze Gebiet verteilt war. Entsetzen erfaßte alle vor Borgias Heer, denn das Blutbad von Capua war noch frisch in aller Erinnerung. Viele Frauen hatten sich dort verzweiflungsvoll in die Fluten des Volturno gestürzt, um den Brutalitäten der Soldateska zu entgehen; Cesare hatte für seine Person vierzig der schönsten Mädchen als Kriegsbeute ausbedungen und über dreitausend Mann auf der Stelle enthaupten lassen; die ganze Stadt war ein Raub der Flammen geworden.

Aber im kritischen Moment beseelte plötzlich ein seltener Kampfesmut die Bevölkerung Sienas; fieberhafte Rüstungen wurden vorgenommen. An Borgia, der mit 15000 Mann heranrückte, wurden sofort drei angesehene Bürger, unter ihnen Girolamo Tolomei, geschickt, mit einem Schreiben, in dem es hieß, man habe mit Befremden wahrgenommen, daß Borgia gegen die Stadt feindliche Absichten hege, wo sie ihm doch bei mehrfachen Anlässen das bereitwilligste Entgegenkommen bewiesen habe. Die Anschuldigungen, die gegen Petrucci erhoben werden, seien nicht stichhaltig, Pandolfo habe im Gegenteil seine Politik unterstützt.

Cesare hatte nicht erwartet, daß die Stadt bei Petrucci ausharren

würde, vielmehr geglaubt, daß sie angesichts der drohenden Gefahr ihren Tyrannen ausliefern und sich ohne Schwertstreich ergeben werde. Zu einer Belagerung hatte er keine Lust, denn er fühlte sich wahrscheinlich in seinem durch Schandtaten und Greuel erworbenen Reiche nicht stark genug, um seine ganze Heeresmacht durch längere Zeit an einem Orte lahmzulegen.

Indes wurde im Rathause ein Consiglio della campana berufen, und als der Prior Messer Antonio Bicchi das Vorgehen Borgias in grellen Farben schilderte, da ergriff die Versammelten helle Begeisterung und sie beschlossen, Gut und Blut für das Wohl des Vaterlandes und zum Schutze Pandolfos zu opfern. Das Volk durchzog die Straßen mit dem Rufe: »Lupa, Libertà, Pandolfo!«

Noch einmal bemühte sich Cesare, Petrucci durch eine List in seine Fänge zu bekommen. Er versuchte deshalb, ihn nach Rom zu locken, und bewog den Papst, ihn durch Vermittlung des französischen Gesandten Roger de Gramont zu sich einzuladen. Pandolfo reiste indes nicht hin und gab sarkastisch zur Antwort, daß er in Siena unter dem Schutze des Königs von Frankreich nicht sicher sei; um wie vieles unsicherer müßte er sich in Rom fühlen. Als auch dieser Anschlag mißlungen war, stellte Cesare der Stadt ein Ultimatium: er forderte die Ausweisung Pandolfos. Macchiavelli vertritt dabei die Ansicht, Borgia habe Pandolfo für die Seele einer gegen ihn bestehenden Konspiration gehalten und sich vor ihm gefürchtet wie vor einem Funken, der plötzlich einen mächtigen Brand erregen könnte.

Die Verhandlungen zwischen den Delegierten der sienesischen Regierung und den Gesandten Borgias führten endlich zu einer Verständigung, die darauf hinausging, daß Valentino, wenn Pandolfo Siena verlasse, das Gebiet der Republik räumen und sich um deren Regierungsform nicht weiter bekümmern werde. Valentino war offenbar überzeugt, daß in Siena einzig und allein Petrucci die Ordnung aufrechterhalte, und daß nach seiner Entfernung die Anarchie wieder ausbrechen und sich in einem günstigen Augenblicke werde ausnützen lassen.

Petrucci schwankte einige Tage. Als er aber erkannte, daß er durch sein weiteres Verbleiben seinen sienesischen Gegnern nur eine Waffe in die Hand drücken würde, erschien er in der Sala di consistorio und erklärte, er habe eingesehen, daß das Vaterland durch

seine Person in ernste Verwickelungen geraten könnte, und sich deshalb entschlossen, sofort abzureisen. Bei all seinem Tun und Lassen habe er immer nur Sienas Wohl im Auge gehabt, und wenn er vielleicht irgend etwas verschuldet habe, so sei dies nur aus Unwissenheit oder Mangel an Erfahrung geschehen. Jetzt aber bitte er alle, die er je beleidigt hätte, um Verzeihung; wo immer er weilen sollte, werde er trachten, für das Wohl der Republik zu wirken. Im Namen der Stadt dankte ihm hierauf der Capitano del popolo für das große Opfer, ermutigte ihn, sein hartes Los mit ruhigem, heiterem Gemüte zu ertragen, und wünschte, er möge baldigst zurückkehren. Pandolfo bat dann noch um die Erlaubnis, aus den Staatsspeichern fünfzig Scheffel Getreide mitnehmen zu dürfen, empfahl seine Kinder und seinen Besitz den Bürgern von Siena, verabschiedete sich unter allgemeiner Rührung und begab sich mit zwei ergebenen Freunden in Begleitung von fünfzig Reitern und fünfzig Mann zu Fuße in aller Stille direkt nach Lucca, um nicht den Häschern Cesares in die Hände zu fallen. Als er ausritt, rief nur eine einzige ältere Frau aus dem Fenster: »Kreuzigt diesen Verräter!« »Portate alla croce questo traditore« — es war die Mutter Ildebrando Cerratinis, den Pandolfo hatte ermorden lassen.

Kaum war Pandolfo abgereist, als an die Signoria ein heftiges Schreiben Cesares einlangte, in welchem dieser drohte und bei Gott schwur, er werde, wenn Pandolfo noch nicht verbannt sein sollte, mit jedem der Regierungsmitglieder genau so verfahren wie mit Pandolfo selbst und ohne Rücksicht »nicht bloß alles Land und Eigentum der Stadt, sondern auch das eines jeden ihrer Bürger« vernichten lassen. Gewiß hätte er diese Drohung auch trotz der Flucht Pandolfos ausgeführt, wenn er nicht plötzlich vom Papste zurückberufen worden wäre, um eine Empörung der Barone in der römischen Campagna, wo sich die Orsini mit den Savelli und Colonna verbündet hatten, zu unterdrücken.

Trotzdem schickte Borgia zur Verfolgung Pandolfos einen Condottiere mit fünfzig Reitern ab mit dem strengen Befehle, jenen niederzumachen, wo immer er ihn fände. Es war ein Glück für Pandolfo, daß der florentinische Kriegskommissär diese Abteilung bei Cascina zurückhielt in der Meinung, es sei eine Hilfstruppe für die Pisaner, mit denen Florenz gerade Krieg führte. So konnte Petrucci ungehindert entkommen.

III.

Im Exil ruhte Pandolfo nicht, sondern knüpfte immer mehr Beziehungen mit den Feinden Borgias an, so mit dem König von Frankreich, den Venezianern und Florentinern, die alle Cesares stetig wachsende Macht fürchteten. Die Florentiner ihrerseits rechneten darauf, daß Pandolfo sie für ihre Hilfe durch Abtretung von Montepulciano entschädigen werde, das zu besitzen seit jeher ihr sehnlichster Wunsch war.

In Siena selbst brach die alte Unordnung wieder aus, und das Volk drang um so mehr auf die Rückberufung Pandolfos, als die Balia beschlossen hatte, die 6000 Dukaten aus der Staatskasse, welche Petrucci alljährlich, um sich Freunde zu machen, unter die ärmere Klasse verteilen ließ, in Zukunft nicht mehr zu gewähren. Auch der Gesandte des Königs von Frankreich, Francesco da Narni, förderte sowohl in Siena als in Rom sehr eifrig die Sache Petruccis, und vornehmlich unter seinem Drucke beschloß die Balia am 29. März 1503, Pandolfo zurückzuberufen und ihn in ihr Kollegium wieder aufzunehmen. Gleichzeitig aber bat sie ihn, er möge ohne Aufsehen und mit geringem Troß heimkehren.

Pandolfo wartete schon in Poggibonsi mit 200 Mann Fußvolk und einer kleinen Schar Reiter auf diesen Beschluß. Noch am selben Tage zog er in Siena ein. Sofort nach seiner Ankunft schrieb er einen höflichen Brief an die Florentiner, daß er »Gott sei Dank in Gesellschaft der Gesandten des allerchristlichsten Königs und inmitten einer großen Menge von Bürgern und der Ritterschaft von Siena friedlich, ohne irgendwelche Störungen und Unruhen in seine Vaterstadt zurückgekehrt sei«. Frankreich gegenüber entschuldigte sich die Balia, daß sie nur aus Furcht vor Valentino die Rückberufung Pandolfos so lange hinausgeschoben habe, schickte aber gleichzeitig eine Deputation nach Rom mit der Versicherung, daß sie nur auf Grund der Drohungen und des Zornes des allerchristlichsten Königs diesen Beschluß gefaßt habe, gleichwohl aber wie bisher, so auch künftighin in ihrer »Devotion« gegen den Papst und Valentino verharren werde.

Pandolfo kam größer zurück, als er vor kurzem fortgezogen war. In den Augen des Volkes erschien er als ein Opfer und als Märtyrer für die Sache der Freiheit, dessen große Mäßigung und

Besonnenheit volle Anerkennung verdiente. Bei der Balia aber stieg sein Ansehen schon deshalb, weil ihm der König von Frankreich gewogen war. Nur die Florentiner wurden bald verstimmt. Als sie nämlich drängten, ihnen Montepulciano abzutreten, zog Pandolfo die Sache in gewohnter Weise in die Länge und entschuldigte sein Zögern mit der Befürchtung, ganz Siena würde sich gegen ihn erheben, wenn er ihrem Wunsche jetzt schon willfahre. In Wirklichkeit kam es ihm gar nicht in den Sinn, diese Perle sienesischen Landes Florenz zu überlassen. Da auch Frankreich die Abtretung Montepulcianos an Florenz wünschte und seine Hilfe nicht zum geringsten unter dieser Voraussetzung in Aussicht gestellt hatte, Pandolfo aber diesem Verlangen nicht nachkam, so erkalteten die Beziehungen zwischen ihm und dem allerchristlichsten König zusehends, während die von seiten Borgias drohende Gefahr neuerdings wuchs.

Da starb zu Petruccis Glück Alexander VI. (am 18. August 1503). Damit geriet die Macht Cesares mit einem Mal ins Wanken. Pandolfo atmete auf und seine Herrschaft befestigte sich, wenn auch anfangs die Dinge für ihn eine ungünstige Wendung zu nehmen schienen.

Nachfolger Alexanders wurde nämlich der ehemalige Erzbischof von Siena, Kardinal Francesco Piccolomini, ein Neffe Pius' II.

Pius III., wie er sich nannte, war ein Gegner Pandolfos, wie die ganze Familie Piccolomini überhaupt, die anfangs dem »monte dei Gentiluomini« angehörig, zur Zeit Pius' II. zu den Popolani übergegangen war. Die Popolani aber waren eine der Petrucci feindlich gesinnten Parteien. Die Abneigung des neuen Papstes gegen Pandolfo war so bekannt, daß man, als jener sechsundzwanzig Tage nach seiner Wahl starb, den Tyrannen und seine Freunde beschuldigte, sie hätten ihn vergiftet. Das war aber eine Verleumdung; denn der Papst zählte bereits zweiundsiebzig Jahre und litt überdies an veraltetem Podagra, was seinen Tod zur Genüge erklärt.

Nach Piccolomini bestieg der Kardinal Giuliano della Rovere unter dem Namen Julius II. den päpstlichen Stuhl. Die Vorfahren dieses ausgezeichneten Papstes sollten aus Siena stammen und Ghiandaroni geheißen haben. Eine der ersten wichtigeren Handlungen des Papstes war es, daß er den Kaiser bewog, einen Reichstag nach

Konstanz zu berufen, wohin auch alle italienischen Machthaber ihre Vertreter schickten. Für Siena waren dies Antonio da Venafro und Domenico Placidi, deren Hauptaufgabe es sein sollte, für Pandolfo eine Investitur zum Fürsten von Siena zu erwirken. Kaiser Maximilian brauchte Geld und ließ sich deshalb alle Wünsche der italienischen Fürsten teuer bezahlen. Um aber Pandolfo in der Hand zu haben, versammelte er zahlreiche sienesische Verbannte um sich, die er nötigenfalls gegen ihn auszuspielen gedachte. Als daher Placidi nach Siena heimkehrte, konnte er der Balia berichten, der Kaiser verspreche, die Stadt in seinen Schutz zu nehmen und niemandem zu gestatten, ihre Freiheit anzutasten; doch verlange er dafür die Summe von 30 000 Dukaten. Nach längerem Feilschen einigte man sich auf 14 000 Dukaten, aber die Balia lieferte nur einen Teil der Summe ab mit dem Versprechen, den Rest dann zu begleichen, wenn der Kaiser selbst nach Italien käme.

Die Investitur zum Fürsten von Siena erreichte zwar Pandolfo vorderhand nicht, knüpfte aber dafür freundschaftliche Beziehungen mit dem Kaisertum an. Nicht minder war er bestrebt, sich dem Papste gefällig zu erweisen. Dieser gab nämlich den Sienesen zu verstehen, daß er seine sienesische Abstammung aus der Familie Ghiandaroni anerkennen wolle, doch müßten sie ihm dann die Besitzungen der Grafschaft Sugara wiedergeben, die einst im Besitze jener Familie waren.

Um sich die Freundschaft des Papstes nicht zu verscherzen, kauften daher die Sienesen diese Güter aus Privathänden für die Summe von 12 000 Fiorini an und schenkten sie dem Papste. Seitdem zeigte sich Julius dem Pandolfo sehr gewogen, und als kurz darauf die Liga von Cambrai gegen Venedig zustande kam, nahm der Papst auch die Sienesen als seine Bundesgenossen in dieselbe auf.

Je mehr die Macht Petruccis wuchs, um so größer gestaltete sich auch die Gefahr, der seine Person fortan ausgesetzt war. Er teilte darin das Los der übrigen italienischen Tyrannen. Auf die großen Erfolge in der auswärtigen Politik folgte im Innern eine Verschwörung gegen Pandolfo, congiura dei Belanti genannt, die ähnlichen Beweggründen entsprang, wie die Verschwörung der Pazzi in Florenz gegen Lorenzo und Giuliano Medici.

Pandolfo hatte seine Tochter Sulpizia dem Giulio di Leonardo Belanti zugesagt und sie dann Sigismund Chigi, dem Bruder

Agostinos, zur Frau gegeben, einem seiner aufrichtigsten Freunde, der auch zu seinen politischen Anhängern zählte. Dieser Umstand bildete indes nur den äußeren Anlaß; denn die wahre Ursache, warum die Belanti gegen Petrucci in Wettbewerb traten, lag in der Entrüstung der Repubikaner gegen den Magnifico, der die Herrschaft bis zu dem Maße an sich gerissen hatte, daß die Bevölkerung wiederholt die Wahl der Mitglieder in die Balia und den Verkauf einiger Ämter seinem Gutdünken überließ. Petrucci dünkte sich schon über die Gesetze erhaben, die seiner Meinung nach, wie sie als Menschenwerk zustande gekommen, ebenso abgeändert und nach menschlichem Willen abgeschafft werden könnten.

Die Belanti trugen einen tiefen Haß gegen Petrucci im Herzen, der in ihren Augen auch als Luzios Mörder galt. Eine gute Gelegenheit, den Magnifico in ihre Hände zu bekommen, bot sich ihnen zufälligerweise, als ein Belanti, namens Petrino, krank darniederlag und Petrucci ersuchte, ihn zu besuchen, denn er habe mit ihm wichtige Angelegenheiten zu besprechen. Petrucci ging auch ohne jeden Argwohn mit seinem Diener hin, der ihn gewöhnlich in Petrinos Haus begleitete, indes Leonardo, seine vier Söhne und mehrere Freunde im Hinterhalte lagen. Pandolfo wäre ihnen auch sicher zum Opfer gefallen, hätte nicht Pandolfos Diener den Ruf eines Knaben gehört, der, auf der Lauer stehend, bei Petruccis Anblick den Wartenden zurief: »Er kommt! er kommt!« »Eccolo, eccolo!«, worauf er seinen Herrn veranlaßte, noch rechtzeitig umzukehren. Aus Furcht vor Rache flohen die Belanti sofort nach Florenz, wo sie eine Zeitlang blieben. Als aber die Beziehungen zwischen Pandolfo und Florenz inniger wurden, fühlten sie sich auch da nicht mehr sicher und befürchteten, von den Florentinern ausgeliefert zu werden; so wandten sich die meisten von ihnen nach Neapel.

Der mißglückte Anschlag trug, wie gewöhnlich in solchen Fällen nur dazu bei, Pandolfos Machtstellung noch mehr zu stärken. Der Magnifico nahm seither in Siena ganz den Rang eines Fürsten ein; von den Luxusverboten waren nur seine Töchter und Söhne ausgenommen; durch Familienverbindungen wußte er die hervorragendsten Geschlechter Sienas auf seine Seite zu ziehen, das Volk gewann er durch Schenkungen, öffentliche Lustbarkeiten sowie Verkauf von

Getreide und Lebensmitteln zu niedrigen Preisen. Seiner wenigen Feinde aber entledigte er sich durch Verbannung oder, wenn kein anderer Ausweg offen blieb, durch Mord. Macchiavelli urteilt daher sehr richtig, wenn er Pandolfo als Muster eines Tyrannen hinstellt. Tatsächlich hatte er alle Eigenschaften eines solchen, war verschlagen und besonnen, hielt seine Leidenschaften im Zaume, verstand es, die Regierungsgeschäfte gut zu leiten, förderte die Kunst sowie den Aufschwung der Stadt und bewies selbst in seinen Racheakten eine gewisse Mäßigung, so daß er in dieser Hinsicht mit Cesare Borgia gar nicht verglichen werden kann.

In der letzten Zeit seiner Regierung bemühte sich Pandolfo, die Beziehungen zu Julius II. zu festigen und mit Florenz Frieden zu schließen, um auf diese Weise auch seinem Sohne die Herrschaft zu sichern. Dem Papste, der dringend Geld brauchte, um Ferrara unter seine Botmäßigkeit zu bringen, gab er 10000 Dukaten, wofür sich dieser dankbar erwies, indem er Pandolfos Sohn, einen neunzehnjährigen Jüngling, zum Kardinal ernannte und ebenso Giulio Belanti, der sich auf päpstliches Gebiet geflüchtet hatte und Pandolfo immer noch nachstellte, nach Rom bringen und ins Gefängnis werfen ließ.

Da ein dauernder Friede mit Florenz nur um den Preis von Montepulciano zu erreichen war, so brachte Pandolfo schließlich auch dieses Opfer. Am 4. August 1508 übernahm der Florentiner Staatskommissar das Städtchen, das durch lange Jahre ein Zankapfel zwischen beiden Staaten gewesen war. Das Abkommen, auf Grund dessen Montepulciano abgetreten wurde, floß über von politischen Zärtlichkeitsfloskeln. Unter anderen hieß es, daß Florenz und Siena von nun an als zwei Schwesterstädte leben würden, daß Florenz das Gebiet von Siena, wenn es bedroht sein sollte, verteidigen sowie Pandolfo und dessen Söhne beschützen werde. Die Einigung war hauptsächlich ein Werk Julius' II.

Nachdem Pandolfo solchergestalt die innere Politik in feste Bahnen gelenkt hatte, zog er sich im Jahre 1512 vom öffentlichen Leben zurück; er zählte ja schon über sechzig Jahre und war überdies sehr kränklich. Gleichzeitig aber führte er seinen Sohn Borghese in alle Ämter ein, die er selbst bekleidet hatte, denn er glaubte, daß er ihm die Herrschaft werde sichern können.

Pandolfo stand schon längere Zeit in einem Liebesverhältnis zur

Tochter eines Schmiedes, die Frau eines Sattlers war; man nannte sie Catarina di via Salicotto. Es ist nicht ausgeschlossen, daß der Wunsch, sich der schönen Sattlersfrau ganz widmen zu können, mit seine Abdankung beeinflußte.

Unliebsame Geschehnisse waren schuld, daß seine bereits angegriffene Gesundheit sich plötzlich arg verschlimmerte. Man beschuldigte ihn, er habe einen gewissen Nikolaus Testa ermorden lassen. Diesen Vorwurf — der allem Anscheine nach unbegründet war — nahm er sich sehr zu Herzen. Dazu kam noch, daß sein Sohn Borghese hatte fliehen müssen, weil er an einem Überfall und Mord beteiligt war.

Die Ärzte rieten daher Pandolfo, sich im Frühjahr nach S. Filippo zur Kur zu begeben. Aber auch dort besserte sich sein Zustand nicht, und so beschloß er denn, wieder nach Siena zurückzukehren. Unterwegs aber mußte er auf dem Schlosse S. Quirico in Osenna Halt machen. Dort ereilte ihn am Abend des 21. Mai 1512 der Tod. Die Balia beschloß, ihn durch ein Begräbnis auf Staatskosten zu ehren, seinen Sarg in der Gruft des Klosters Osservanza beizusetzen und seinem Sohne Borghese Petrucci ihr Mitgefühl für den so harten Verlust auszudrücken. Die Florentiner Balia aber schickte ihren Staatssekretär Nikolaus Macchiavelli mit einer Beileidskundgebung zur Leichenfeier.

Die Tyrannis der Petrucci hätte sich in Siena halten können, wenn nur einer von Pandolfos Söhnen so fähig gewesen wäre wie Lorenzo Medici nach Cosimos Tode und wie dieser genug Kraft und Gewandtheit besessen hätte, um die Politik seines großen Vaters weiter zu führen. Doch keiner war ihm nachgeraten. Zwar hatte es Borghese Petrucci den unermüdlichen Bemühungen Venafros zu danken, daß er eine Zeitlang Pandolfos Stelle in den Ämtern von Siena einnehmen konnte, doch war er noch zu jung und unerfahren und schuf sich durch seine Heftigkeit und sein unbändiges Wesen so viele Feinde, daß er 1516 nach Neapel fliehen mußte. Gleichzeitig wurde Fabio, der jüngere Sohn Pandolfos, ein Wüstling und Taugenichts, mit Verbannung bestraft, so daß nur noch zwei Petrucci in Frage kamen, der Kardinal Alfonso in Rom und sein Neffe Rafael, Bischof zu Grosetto, ein beschränkter Mensch von ungeregelten Sitten.

Alfonso gewann großen Einfluß im Kardinalkollegium und trug

nach dem Tode Julius' II. nicht wenig zur Wahl des Mediceers Leos X. bei, von dem er mit Rücksicht auf die Dienste, die sein Vater Florenz und den Mediceern erwiesen hatte, eine ausgiebige Unterstützung erhoffte. Es wird erzählt, daß Alfonso nach der Erwählung Leos hocherfreut als erster unter die harrende Volksmasse trat und dieser zurief: »Ein Hoch den jungen Leuten!« Diese Worte galten der Jugend des neuen Papstes im Gegensatz zu den altersschwachen Kardinälen. Doch der neue Papst erkor sich nicht Alfonso, sondern jenen Rafael Petrucci, Bischof von Grosetto, zum Günstling, von dessen aufopfernder Ergebenheit er so fest überzeugt war, daß er ihn nicht bloß zum Kastellan der Engelsburg ernannte, sondern auch vorhatte, ihn an die Spitze der sienesischen Regierung zu stellen, um in seiner Person für die zwischen den päpstlichen Gebieten und Florenz eingekeilte Republik einen durchaus ergebenen Mann zu haben. Alfonso erschien ihm offenbar viel zu ehrgeizig und selbständig.

Dieser schnöde Undank des Papstes mußte den jungen Kardinal tief empören; er begann laut zu murren und drohte einmal in seinem Zorn, er werde sich im vollen Konsistorium auf Leo stürzen und ihn erdolchen. Man munkelte sogar, er habe den päpstlichen Leibchirurgen, Battista da Vercelli, der tagtäglich eine Wunde Leos verband, beredet, den Papst zu vergiften. An diesen Gerüchten scheint nur wahr gewesen zu sein, daß der Kardinal den genannten florentinischen Chirurgen dem Papste empfohlen hatte, der indes auf seinen Rat verzichtete. Die Sache nahm ein böses Ende. Während des Krieges mit Urbino wurde ein Anschlag gegen Leo aufgedeckt, dessen Urheber Alfonso war. Petrucci entfernte sich aus Rom, der Papst wollte ihn aber in seine Gewalt bekommen und leitete auf Grund aufgefangener Briefe, die Alfonso an seinen Sekretär Antonio Nino geschrieben hatte, gegen ihn einen Kriminalprozeß ein. Um sein Ziel zu erreichen, schickte Leo ein sehr wohlwollendes Schreiben an Alfonso, dem ein Geleitsbrief beigelegt war, zugleich gab er dem spanischen Gesandten persönlich die Zusicherung, daß Petrucci vollständig ungefährdet nach Rom heimkehren könne. Alfonso ließ sich betören, kam nach Rom und stellte sich zusammen mit seinem Freunde, dem Kardinal Bandinello Sauli von Genua, der auch viel zur Erhebung Leos auf den päpstlichen Stuhl beigetragen hatte, dem Papste. Dieser jedoch hörte keinen von beiden an, ließ

sie sofort verhaften und in die Engelsburg werfen. Hier wurden sie gefoltert, mit ihnen Poco in Testa de Bagna Cavallo, der Kommandant der Sieneser Garde aus Petruccis Zeit, sowie Battista de Vercelli, der ebenfalls verdächtigt wurde, an der Verschwörung teilgenommen zu haben. Die beiden letzteren sollen eingestanden haben, daß tatsächlich die Absicht bestand, den Papst zu vergiften. Auf Grund dieses Geständnisses wurde noch der Dekan des Kardinalkollegiums, Rafael Riario, verhaftet, der bereits seit vierzig Jahren den Purpur trug und einer der hervorragendsten Kirchenfürsten war, bekannt sowohl durch seinen Scharfsinn wie durch seinen Reichtum und Luxus. Das gleiche Los teilten noch mehrere Kardinäle. Nach beendeter Untersuchung ließ der Papst Petrucci und Sauli ihrer geistlichen Würden entkleiden, jenen im Gefängnis erdrosseln und diesen zu lebenslänglichem Kerker verdammen. Bandinello Sauli konnte nur sein Reichtum zur Freiheit verhelfen, die er für eine hohe Summe erkaufte. Doch nur kurze Zeit sollte er sich ihrer erfreuen, denn bald nach der Freilassung starb er. Allgemein wurde behauptet, der Papst habe ihn durch ein langsam wirkendes Gift töten lassen. Kardinal Riario, vorerst des Purpurs beraubt, gelangte später für eine Riesensumme wieder in seine Ämter, während die übrigen gefangenen Kirchenfürsten sich die Freiheit teils teuer erkaufen mußten, teils unbarmherzig ermordet wurden.

Nach Zeugnissen von Zeitgenossen hatte Petrucci sein Schicksal nur durch leichtsinnige Drohungen verschuldet. Man hatte ihm keineswegs nachweisen können, daß er an der Spitze der Verschwörung gestanden. Übrigens forderte das Mißtrauen des Papstes so viele Opfer, daß nur zwölf Kardinäle übrig blieben. Er beeilte sich daher, ein Kollegium ganz nach seinen Wünschen zusammenzustellen, und ernannte an einem Tage einunddreißig Kardinäle, darunter zwei seiner Neffen. Teilweise hatte er sie dem römischen Adel und Männern der Wissenschaft entnommen, fast alle aber mußten ihre Ernennung teuer bezahlen.

Indes führte Vitello Vitelli im Namen des Papstes Rafael Petrucci mit zweihundert Reitern und zweitausend Fußsoldaten in Siena ein und stellte ihn an die Spitze der Republik (1515). Borghesi Petrucci, der noch in der Stadt weilte, vermochte sich nicht so weit aufzuraffen, um den Eindringlingen die Stirn zu bieten. Rafael aber berief schleunigst die unzufriedenen Emigranten nach Siena

zurück und schickte dafür alle Personen, die an der vorhergehenden Regierung teilgenommen hatten, ohne weiteres ins Exil. Der böswillige, grausame Mensch, der sich nur durch die Gunst des Papstes hielt, wurde in Siena bald allgemein verhaßt. Der plötzliche Tod Leos (24. November 1521) bereitete auch seiner Herrschaft ein jähes Ende. Dies machte sich Fabio Petrucci, der jüngste Sohn des Magnifico, zunutze, der 1522 nach Siena kam und in die Balia gewählt wurde. Er suchte zwar seine Stellung durch eine Verlobung mit Katharina von Medici, einer Schwester Klemens' VII., zu befestigen; doch gewalttätig, unfähig und ausschweifend, wie er war, zog auch er bald den allgemeinen Haß auf sich und mußte sich am 18. September 1524 durch eine schleunige Flucht aus Siena retten.

Mit dieser Flucht hört der Name Petrucci auf, in der Geschichte Sienas eine Rolle zu spielen.

IV.

Auf Leo X. folgte Hadrian VI., ein Ausländer von Geburt. Siena hatte wenigstens auf ein Jahr Ruhe vor Rom. Nach ihm wurde neuerdings ein Mediceer, Julius, unter dem Namen Klemens VII. zum Papste gewählt. Sofort einten sich wieder die Bestrebungen der florentinischen Republik mit denen der Kurie, um Siena unterwürfig zu machen. Auch diesmal versäumte wenigstens die päpstliche Politik nicht die nationalen Pflichten. Unter der Führung des Papstes bildete sich eine Liga der italienischen Fürsten gegen Kaiser Karl V., der Italien unter seine Herrschaft bringen wollte. Die kaiserliche Armee ließ sich auf ihrem Zuge durch die Lombardei große Grausamkeiten zuschulden kemmen; ganz Italien sann auf Rache. Siena allein blieb treu seinen kaiserlichen Traditionen, trat der kaiserfeindlichen Liga nicht bei und konnte so wegen seiner strategisch wichtigen Lage zwischen Florenz und Rom für die Mediceer gefährlich werden. Es mußte niedergerungen werden. Klemens knüpfte sofort mit sienesischen Emigranten Unterhandlungen an, um mit ihrem Beistand Siena durch List zu überrumpeln. Aber die Balia entdeckte den Anschlag und bestrafte oder vertrieb die Schuldigen. Es blieb daher nichts übrig als offene Gewalt. Der Papst betraute zu diesem Zwecke Virginio Orsini, den Grafen d'Anguillara, Ludwig Grafen

di Pitigliano und Gentile Grafen Baglione damit, eine kleine Armee an der Arbia zusammenzubringen

Was ging inzwischen zu Siena vor? Noch unter Borghese Petrucci hatte sich eine neue Volkspartei gebildet, deren Mitglieder alle freisinnigen Bestrebungen zu vertreten wähnten und sich »Libertini« nannten. Diese Partei stand gerade an der Spitze einer Bewegung, welche die Stadt von den Tyrannen, in erster Linie von Alexander Bichi, befreien wollte, der nach der Vertreibung Fabio Petruccis in der Partei der Noveschi großen Einfluß auf die Politik der Republik gewonnen hatte. Am meisten reizte die Libertini die Annäherung der Noveschi an Klemens, der, als Gegner jedweder Volksherrschaft bekannt, für sie das größte Hindernis zur vollen Besitzergreifung der Herrschaft war. Sie ermordeten Bichi, verjagten die Noveschi und restituierten die alte Volksherrschaft. Die Noveschi aber flüchteten ins Lager an der Arbia.

So standen die Dinge, als am 17. Juni 1526 Andrea Doria mit zwölf Galeeren an der Küste der sienischen Maremma vor Anker ging und das Landheer knapp hinter dem Camolliatore die Vorstadt Santa Petronilia mit 1200 Reitern, über 8000 Mann Fußvolk und neun Geschützen besetzte. Einen Teil der Fußmannschaft bildeten indes eiligst zusammengeraffte Bauern aus der Gegend von Florenz, die keinen Begriff von militärischer Disziplin hatten, und die Befehlshaber waren auch nicht um vieles besser, denn sie erlaubten den Marketendern, ihre Krämerbuden die große Vorstadtstraße entlang aufzuschlagen, die allein für militärische Bewegungen in Betracht kam und dadurch teilweise verbarrikadiert wurde. Die größte Zuchtlosigkeit herrschte in dieser Armee, tagtäglich desertierten Soldaten. Die traurigsten Berichte kamen dem Papste zu, so daß er sich am 26. Juli veranlaßt sah, den Befehl zur Aufhebung der Belagerung zu erteilen.

In Siena hingegen wuchsen Mut und Zuversicht. Am 22. Juli, einem Sonntag, veranstaltete die Regierung, ebenso wie vor der Schlacht bei Montaperti, eine Prozession nach dem Dom. Eine große seidene Fahne wurde vorangetragen, auf der oben die Himmelfahrt Mariä und unten Siena abgebildet war. Man zog vor den Marienaltar, zum zweiten Male wurde die Stadt dem Schutze der Madonna anvertraut, und die Regierung proklamierte die Gottesmutter feierlich zur Lehensherrin der Kommune. Um sich ihrer

Gnade ganz besonders zu versichern, ließ sie den Akt der Übergabe durch zwei öffentliche Notare beurkunden. Das Volk flehte zur Himmelskönigin, sie möge ihre Stadt von den feindlichen Florentinern und vom Papst Klemens VII. befreien, »A manu Florentinorum et pontificis Clementis VII., inimicorum nostrorum«.

An einem Mittwoch, am Vorabende des Tages, an dem die päpstlichen Heere von der Belagerung ablassen sollten, unternahmen die Sienesen, kaum 400 Mann stark, durch die Tore Camollia und Fontebranda einen Ausfall. Beim Anblick des Feindes entstand unter den Päpstlichen eine solche Panik, daß niemand mehr auf die Stimmen der Anführer achtete und alle, Krämer, Fußvolk, Reiter, ja selbst Offiziere, im nächsten Moment einen Haufen bildeten. Die Sienesen töteten über 100 Päpstliche und trieben die anderen, die so eilig flohen, daß ihnen die Sienesen gar nicht folgen konnten, bis Castellino. Zehn florentinische und sieben perugianische Geschütze samt der ganzen Ausrüstung fielen den Sienesen in die Hände. Selbt Weiber und Priester schlugen auf die Fliehenden los, und wie einst die Hökerin Hersilia sechsunddreißig Gefangene von Montaperti nach Hause brachte, so trieb jetzt ein Mädchen, namens Betta, mit einem Dolche in der Hand einen Kriegsgefangenen vor sich her.

Wie vorauszusehen, wuchs dieser Sieg in der Einbildung der Sienesen zu einem Ereignis aus, das nur in den Kämpfen, wie sie die Bibel erzählt, seinesgleichen finden konnte, wo Jehova selbst den Siegern beigestanden hat. Man erzählte sich, auf sienesischer Seite hätten Ritter in weißen Mänteln – von der Madonna gesandt – gefochten, und derselbe Mantel, den man bei Montaperti gesehen, habe auch hier im Luftraum über den Kämpfenden geschwebt, ja, das Muttergottesbild auf dem Camolliatore sei während des Ringens von einem überirdischen Glanze umwoben gewesen. Noch heute ist in der Kirche San Martino ein Bild von Cini di Giovanni zu sehen, das jenen wunderbaren Kampf darstellt. Das Tor mit seinen Basteien, das feindliche Lager, Gruppen von Soldaten, Landleute, Kanonen von absonderlicher Form, Fahnen, selbst halbnackte Freudenmädchen geben ungefähr eine Vorstellung von dem Chaos, das im Belagerungsheer geherrscht haben muß.

Nach der Schlacht bei Montaperti hatte die Regierung den Be-

schluß gefaßt, Münzen mit dem Bilde der Madonna prägen zu lassen. Der Beschluß war aus unbekannten Gründen nicht zur Ausführung gelangt. Jetzt erst holte man das Versäumnis nach und brachte Gold- und Silbermünzen mit dem Muttergottesbilde in Verkehr. Von den ersteren gab es eine große Menge, und Sixtus V. soll sie wegen der Güte ihres Goldes ganz besonders geschätzt und reichlich in der Engelsburg gesammelt haben. Sie stellten auf der einen Seite die Madonna mit zwei Engeln dar, wie sie einen Mantel über Siena ausbreitet, darüber die Worte: Sena vetus civitas Virginis. Auf der Reversseite war eine geflügelte Viktoria mit der Siegespalme und die Inschrift angebracht: Manus Tue, Domine, fecerunt me.

Dem eitlen Wesen der Sienesen entsprach es auch, wenn sie den »Sieg von Camollia« als unerschöpfliche Quelle heroischer Erzählungen und satirischer Volkslieder benutzten, die bei Wettrennen gesungen wurden.

Doch die Republik war infolge der beständigen inneren Parteifehden schon zu sehr zerrüttet, als daß selbst ein so unvermuteter und glänzender Sieg, wie der von Camollia, ihr neues Leben hätte einflößen können. Die Partei der Libertini begann in ihrem Siegestaumel die Familien der Noveschi, die bisher in Siena geblieben waren, zu verfolgen, und das Volk veranstaltete gegen sie eine schmachvolle Hetze; sie wurden gemordet, beraubt, ihre Häuser zerstört, und glücklich war, wer noch in der Flucht sein Heil finden konnte. Im Volke hatte sich eine Bande von Störenfrieden unter dem Namen Bardotti gebildet, die dem Adel und der Bürgerschaft Ausrottung und Vernichtung geschworen hatte. Zu ihnen gehörten Fleischer, Schneider, Tischler und andere Handwerker. Nachts kamen sie zu ihren politisch-räuberischen Überfällen zusammen. Sie hatten weiß-grün bemalte Schilder und maßten sich amtlichen Charakter an. Überaus bezeichnend ist es, daß dieser Gesellschaft auch zahlreiche wissenschaftliche und literarische Verbindungen angehörten. So fanden es manche Bardotti angezeigt, in ihren freien Stunden — wenn sie nicht gerade mit dem Ausrauben der Paläste der Noveschi beschäftigt waren — Literatur zu treiben. Sie lasen bei ihren Versammlungen die Schriften des Livius und Macchiavelli, deren Lehren über das Regieren sie natürlich ihren demagogischen Ideen anzupassen verstanden. Dabei waren sie — es mag unglaub-

lich klingen — sehr religiös, verpflichteten sich zu gemeinsamen Gebeten, zu Hilfeleistungen an arme und kranke Genossen und zum Bestatten Verstorbener. In Wirklichkeit aber gaben diese erbärmlichen Feiglinge dem leisesten Drucke von oben nach, und als die Signoria energisch einschritt, baten sie die Regierung um Verzeihung und kehrten zu ihrer gewohnten Beschäftigung zurück. Einer der Hitzigsten unter ihnen war Girolamo del Pacchia oder Pacchiarotti, auch Il Dondolone genannt, ein Maler von Beruf. Als man seine Spießgesellen zu verfolgen begann, geriet er darüber so sehr in Schrecken, daß er sich in ein Grab verkroch und sich mehrere Tage darin verborgen hielt. Blaß, halbtot, von Gewürm strotzend, kam er heraus, und die Weiber flohen vor ihm wie vor einem Gespenst. Derlei anarchistische Zustände mußten zuletzt das Einschreiten einer fremden Macht zur Folge haben. Die Noveschi selbst luden Karl V. dazu ein. Man öffnete dem spanischen Einfluß die Tore, und seither begannen für die Republik die schwersten und traurigsten Zeiten, die zum gänzlichen Verfalle führten.

V.

Karl V. schickte zuerst seinen Kommissär Lopez di Soria mit einer kleinen Gardeabteilung nach Siena, um eine Verständigung mit den Parteien anzubahnen. Mit Lopez kehrten aber auch viele vertriebene Noveschi zurück, die, statt sich bescheiden zu verhalten und Ordnung zu stiften, gewalttätig wurden, den Volksparteien mit der Vernichtung drohten und sich eine Menge Waffen aus Florenz kommen ließen. Das mußte böses Blut im Volke machen; die Zurückgekehrten wurden überfallen, verjagt, die Waffen konfisziert.

Nachdem das Bestreben, Frieden zu stiften, gescheitert war, schickte Karl V. eine größere spanische Besatzung nach Siena und nötigte der Stadt den Herzog von Amalfi, Alfons Piccolomini, der der Familie Pius' II. angehörte, als Oberhaupt auf (1538). In dieser Ernennung war noch bis zu einem gewissen Grade die Unabhängigkeit Sienas anerkannt, und hätte Piccolomini seine wichtige Mission richtig erfaßt, so wäre die Unabhängigkeit Sienas wenigstens für einige Zeit gerettet gewesen. Aber das neue Oberhaupt besaß keine der Eigenschaften, die nötig waren, um gut zu regieren und den Geist der Einigkeit unter den aufgeregten Parteien zu wecken.

Piccolomini ließ sich auch, charakterschwach wie er war, ganz von den Volksparteien beherrschen unter Zurücksetzung der Noveschi und des Adels, die doch gerade den Kaiser um Hilfe gebeten hatten. Den schädlichsten Einfluß aber übte auf ihn die Familie Salvi aus, der es gelungen war, sein Vertrauen zu gewinnen. Schließlich kam es dahin, daß Julius Salvi und seine sechs Brüder die eigentliche Regierung und eine Art Oligarchie bildeten und durch ihr hochfahrendes Wesen die ganze Stadt gegen sich aufbrachten. Die sechs Tyrannen raubten fremdes Gut, schändeten fremde Töchter und Frauen.

Neuerliche Klagen kamen vor den Kaiser. An Stelle Piccolominis sandte er nun den Kardinal Granvella als Statthalter nach Siena. Dieser beruhigte zunächst die Gemüter, wie denn die folgenden Statthalter die lokalen Institutionen im allgemeinen mehr oder weniger unangetastet bestehen ließen, so daß Siena für den Augenblick stolz auf seinen Monarchen war, und man in Italien spottweise sagte, die sienesischen Kinder hätten schon im Mutterleibe den Namen des Kaisers auf den Lippen. Als Karl V. selbst nach Siena kam, empfing ihn das Volk mit nie gesehenem frenetischen Jubel, und die Jugend aus den ersten Familien küßte die Füße seines Pferdes. So tief waren in diesem Volke die ghibellinischen Ideen eingewurzelt, daß sie alle Revolutionen überdauerten und stärker waren als der bodenlose Haß gegen die Mächtigen und den Adel, der seit langem die Herzen erfüllte.

Die Einwohner sollten jedoch bald erfahren, daß der Kaiser nicht aus platonischer Liebe zu ihrer schönen Stadt, oder um die dortigen Parteileidenschaften zu beschwichtigen, seine Garde in ihren Mauern hielt. Für ihn war Siena ein wertvoller strategischer Besitz, der ihm einerseits als Stützpunkt für seine Herrschaftspläne über die italienischen Kleinstaaten dienen und andererseits französische Gelüste nach der Eroberung von Italien in Schach halten sollte. Er betrachtete Siena als zum Kaiserreich gehörig und sann darüber nach, seine Herrschaft daselbst dauernd zu befestigen. Diesen Zweck glaubte er in erster Linie durch den Bau einer Zitadelle zu erreichen, von der aus man die allzu heißblütigen Sienesen jederzeit zur Ader lassen konnte. Zur Verwirklichung dieser Pläne schien ihm aber niemand geeigneter als Don Diego Hurtado de Mendoza, der eine hinreichend feste Hand besaß und dabei ein gewandter, aalglatter

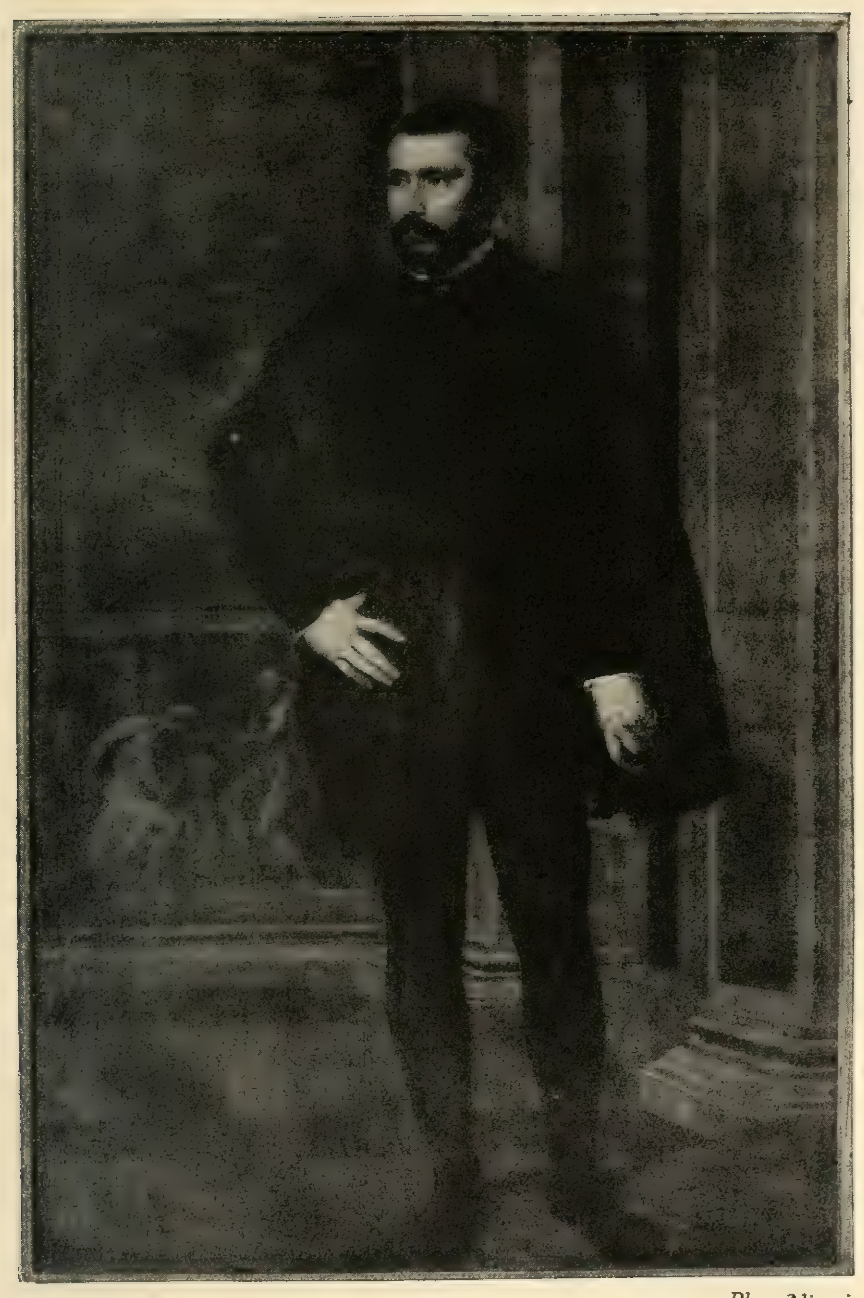
Mann war. Er repräsentierte jenen Typus der spanischen Rasse, der im Kopfe Blut, aber Eis im Herzen hat.

Die sienesische Tradition erzählt von ihm, er habe »den bösen Blick eines weißen Mohren, ein Schweinsauge gehabt und sei zu jeder Schandtat und jedem Mord bereit gewesen«. In jungen Jahren war er Mönch, später kam er Studien halber nach Siena, verbrach von Zeit zu Zeit Verse, verfaßte Ritterromane [1]) und verstand, sich des Kaisers Gunst zu erschleichen, der ihn auch zum Gesandten in Rom ernannte [2]). Als Statthalter nahmen ihn die Sienesen unterwürfig auf. Er begann sofort, die Staatsverfassung nach seiner Weise umzugestalten und wollte allen seinen Willen aufnötigen. Vor allem entschloß er sich, die Bevölkerung zu entwaffnen, um dann unter verschiedenen Vorwänden alles Mögliche um so leichter zu erzwingen und Steuern erpressen zu können. Ein satirisches Lied aus jener Zeit schildert das Elend der Bevölkerung und sagt, die Spanier hätten alles geraubt, selbst den Wein und das Getreide auf dem Felde, und den Sienesen sei nichts übrig geblieben, als das heilige Öl! Siena era ridotta all' olio santo.

Während der Statthalterschaft Mendozas verbreitete sich nun in Siena das Gerücht, der Kaiser wolle eine Zitadelle auf dem Hügel San Prospero, der heutigen Esplanade della Lizza, erbauen. Einige wollten sogar wissen, daß die Zitadelle sich auf den Trümmern der

[1]) Mendozas Roman »Vie de Lazarille de Tormes« gehört zu jenen typischen Romanen früherer Zeiten, die sich bis heute in der Literatur erhalten haben.

[2]) Mendoza war ein Bastard, Bruder des Vizekönigs von West-Indien und Don Bernardinos, des Admirals der spanischen Flotte. Als er das Kloster verließ, gewann er einige Pfründen in Spanien und kam dann nach Siena, wo er den Doktorgrad erhielt und sich im Jahre 1529 um ein Amt bewarb. Damals zeigte er sich sehr liberal und befreundete sich mit vielen jungen Leuten, die fröhlichem Lebensgenusse huldigten. An den kaiserlichen Hof gelangt, gefiel er dem Kaiser, der ihn zum Gesandten für Venedig und sodann für Rom ernannte. — Wie bereits erwähnt, stand auf dem Rathausturme in Siena eine Bronzefigur, Mangia genannt, welche die Stunden schlug. In den Augen der Sienesen war sie das, was Pasquino und Morforio für die Römer, eine Art Persönlichkeit, unter deren Namen man satirische Gedichte schrieb. Aus jener Zeit hat sich auch ein Sonett erhalten, das Mangia an Maestro Riccio, Maler in Pisa, schrieb, auf daß er Mendoza male. Das Portrait fiel natürlich nichts weniger als schmeichelhaft aus.



Phot. Alinari.

Tizian. Don Diego da Mendoza. Florenz, Galerie Pitti.



Kathedrale, dem höchsten Punkte der Stadt, erheben werde. Entsetzen und Trauer ergriff die ganze Einwohnerschaft, man schloß die Läden, betete in den Kirchen und rief den Schutz der Madonna an, kurz, die Stadt erschien wie in einem Trauergewand.

Damals schrieb Messer Giovanni Batista Nini an Karl V. Stanzen voll patriotischer Empfindung, in denen er klagt:

> Sentir la propria libertà macchiata,
> Turba la mente, afflige tanto il core,
> Che vedendo la patria soggiogata
> S' abbandona e si lassa per dolore:
> Che una nazion che in libertade è nata,
> Non vuol giogo, padron nè superiore,
> Che con titol di bene, quiete e pace,
> Riesca empio crudel, falso e rapace.

Für diesen poetischen Erguß sperrte Mendoza den Autor in den Turm, wo er reichlich Muße hatte, noch weitere Stanzen gegen die Spanier zu schreiben. Bis heute haben sich diese Lieder erhalten.

Messer Abbate Lelio Tolomei, ein Mann von großem Ansehen hielt in der Versammlung der Balia eine flammende Rede gegen den Zitadellenbau, rief Gottes Beistand an und riet, daß man Bittgebete in der ganzen Stadt veranstalte, Almosen verteile, und daß alle Funktionäre der Gemeinde die Kommunion empfangen. Zugleich wurde beschlossen, eine Gesandtschaft zum Kaiser zu schicken, und der Capitano del popolo Claudio Zuccantini sprach ein lautes Gebet an die Madonna, so schön und rührend, daß niemand von den Anwesenden sich der Tränen zu erwehren vermochte. Die Stadtschlüssel wurden, wie immer bei wichtigen Anlässen, im Dome vor dem Bilde der Schirmherrin der Stadt niedergelegt.

Die Gesandtschaft wurde überaus ungnädig aufgenommen. Karl V. sagte den Gesandten zornig, daß ihr Gejammer nutzlos sei, selbst wenn sie bis zum Jüngsten Tage bei ihm warten wollten, denn sein Entschluß, die Zitadelle zu errichten, stehe unwiderruflich fest.

Der Bau wurde denn auch gegen Ende des Jahres 1550 in Angriff genommen. Die Verzweiflung der Sienesen, die zum ersten Male sahen, wie Fremdlinge ihr Vaterland in Fesseln schlugen, war so gewaltig, daß ältere ausgezeichnete Bürger, deren Namen über-

liefert werden, vor Gram gestorben sind; viele andere wanderten, da sie den Anblick der emporstrebenden Mauern nicht ertragen konnten, teils nach Rom, teils nach anderen Städten der Halbinsel aus. Das arme, von seiner Hände Arbeit lebende Volk aber mußte in der Stadt bleiben. Im Namen dieser Armen protestierte unablässig Brandano da Petronio, ein halb Wahnsinniger, halb Heiliger, »il pazzo di Cristo« genannt, gegen den Bau. Er ging von Ort zu Ort und forderte zur Buße auf, denn der Tod sei nahe. Unvermutet erschien er auf den Festungsmauern und rief dem Hauptmann, der die Arbeiten leitete, mit lauttönender Stimme zu: »Arbeitet nur, soviel ihr wollt, aber die Vollendung der Zitadelle werdet ihr niemals erleben«. Und als sich dieser mit einem Stock auf ihn stürzte, schrie Brandano immet lauter: »Fort von hier, du Missetäter, plage nicht umsonst die armen Arbeiter. Diese Zitadelle wirst du niemals vollenden!« Der Capitano ließ ihn verhaften und foltern; Brandano aber blieb standhaft und behauptete immer von neuem, er habe auf Gottes Befehl gesprochen. Daraufhin wurde er in die Feste Piombino gebracht. Aber auch von dort entlief er, tauchte gegen alles Erwarten wieder auf den Mauern der Zitadelle auf und rief: »Don Diego, Don Diego, nichts wird aus deinem Gespinst, es wird reißen und nie zur Leinwand werden.« Ein andermal traf er den Aufseher der Arbeiten mit einem Stein, und als er gefragt wurde, wen er damit habe verletzen wollen, erwiderte er: »Don Diego, denn Siena hat eine solche Festung nicht verdient.« Die abergläubischen Spanier fürchteten sich vor ihm, und da sie es nicht wagten, ihn einzukerkern, entfernten sie ihn aus Siena.

Unterdessen wurde in aller Stille ein sehr geschickt geleitetes Komplott gegen die Spanier ins Werk gesetzt, dessen Leiter anfangs hauptsächlich Benedetti, später Amerighi war, im Einverständnis mit Aeneas Piccolomini aus Pienza. Durch Vermittlung des französischen Kardinals de Tournon gewannen die Verschwörer die Hilfe Frankreichs, das naturgemäß mit scheelem Auge die Fortschritte der Spanier verfolgte. Diese kamen zwar der Verschwörung auf die Spur, aber in einem Zeitpunkt, wo es schon zu spät war; denn Mendoza hielt sich gerade in Rom auf, und die Besatzung zählte nur vierhundert Mann, da der Rest in Orbitello und verschiedenen Hafenplätzen der Maremma stand. Die Spanier versuchten zwar, die Bevölkerung durch beispiellosen Terrorismus einzuschüchtern, ver-

boten das Verlassen der Häuser, verbarrikadierten sich in der Dominikanerkirche und stellten Wachen aus, ließen aber den Mut sinken, als der Turmwart von der Mangia herab am Abend des 26. Juli 1552 verkündete, daß viel Heer an die Porta nuova herannahe. Es hieß, daß mehrere tausend Franzosen im Anmarsch seien. An der Spitze dieses Entsatzheeres stand Piccolomini selbst, ein überaus tatkräftiger Mann. Im ersten Anlauf gelang es ihm, ein Tor zu sprengen und zu verbrennen, worauf die anfangs erschrockene und wankelmütige Bevölkerung neuen Mut faßte und mit aller Macht die Einrückenden unterstützte. Die Spanier konzentrierten sich auf der Piazza vor dem Rathause, das Volk aber rief in seinem Freudentaumel: Francia, Francia, Vittoria, Vittoria, Libertà. In der Nacht wurden die Fenster erleuchtet, so daß die ganze Stadt in hellem Lichterglanz erstrahlte, nicht anders, als wäre die Sonne bereits aufgegangen. Der spanischen Garde, die sich nicht mehr halten konnte, blieb nichts anderes übrig, als sich durch die schmalen Gäßchen bis San Domenico Bahn zu brechen, um von da zur Zitadelle zu gelangen. Unterwegs aber ließ sie viele Tote und Verwundete liegen; denn die Bevölkerung schleuderte alles, dessen sie nur habhaft werden konnte, von den Dächern und Fenstern auf die verhaßten Spanier herab. In der Zitadelle aber — Mendoza war berüchtigt durch seinen Geiz — herrschte Mangel an Lebensmitteln, so daß sie eine längere Belagerung nicht aushalten konnte. Wohl brachte Cosimo Medici Hilfe; da er aber zugleich den Spaniern einen Gefallen erweisen und sich auch mit den Franzosen nicht verfeinden wollte, verlegte er sich aufs Vermitteln, um eine für die Garde ehrenvolle Kapitulation zu erwirken. Am 3. August 1552 verließen die Spanier Siena, und die Franzosen übergaben die verhaßte Zitadelle dem Volke, auf daß es sie schleife. Mit unerhörter Begeisterung, unter Freudengeschrei zu Ehren Frankreichs und der Freiheit stürzte sich die Bevölkerung auf die Mauern, um sie niederzureißen. Würdenträger der Kommune, Priester, Adel und Bürgerschaft machten sich mit Hämmern und Eisenstangen so eifrig ans Werk, daß in einer Stunde mehr zerstört war, als man in Monaten hätte aufbauen können.

Hierauf beschloß die Balia in einer Versammlung, die Regierung demjenigen Bürger zu übergeben, der das meiste zur Befreiung der Stadt von den Spaniern beigetragen hatte. Das war Aeneas Piccolomini, der jedoch das Anerbieten ausschlug mit der Erklärung, er

habe nicht nach der Herrschaft gestrebt, sondern nur dem Vaterlande die Freiheit wiedergeben wollen.

VI.

Auch die Franzosen hatten nicht aus reiner Uneigennützigkeit, nur um Siena von dem tyrannischen Mendoza zu befreien, gekämpft: bald nach Schleifung der Zitadelle kam ein französischer Statthalter in die Stadt, der Duc de Termes, ein einsichtsvoller Mann und wohlvertraut mit den italienischen Verhältnissen. Er schloß mit der Republik einen Bundesvertrag und beließ ihr ihre Autonomie. Gleichzeitig wurden in sienesisches Gebiet französische Besatzungen gelegt, was schon deshalb notwendig war, weil Siena nicht die Kraft besaß, sich gegen Karl V. zu verteidigen, der die Stadt nicht vergessen hatte und nur einen günstigen Moment abwarten wollte, um Rache zu nehmen an den Sienesen, die es gewagt hatten, seine Garde so schmachvoll zu entehren. Er erließ auch ohne Verzug an Pedro di Toledo, den Vizekönig von Neapel, einen seiner blutigsten Heerführer, den Befehl, mit einer Armee in Livorno zu landen und das Gebiet von Siena mit Krieg zu überziehen. Doch der alte Toledo starb unterwegs in Florenz, worauf sein Sohn Garcia sich an die Spitze der Expedition stellte. Dieser fiel mit einem Heer von 6000 Spaniern, 2000 Deutschen und 8000 Italienern in sienesisches Gebiet ein, eroberte rasch Lucignano, Monte Sellonico und Pienza, verheerte einen großen Landstrich und begann Montalcino zu belagern.

Unterdessen aber riefen die Franzosen die Türken herbei, welche die Küste von Neapel bedrohten und Don Garcia zwangen, unverzüglich zur Rettung Neapels aufzubrechen.

Diese Gelegenheit beschloß der schlaue Herzog von Florenz, Cosimo I., für sich auszunützen; denn er wartete nur darauf, Siena unter seine Botmäßigkeit zu bringen. Zunächst zettelte er dort eine Verschwörung zu seinen Gunsten an. Doch wurde sie verraten, und die Freunde von Florenz, Giulio Salvi, Capitano del popolo, und Vignali mußten dafür ihren Kopf lassen.

Da es Cosimo nicht gelang, die Erbfeindin durch List zu bezwingen, rüstete er sich zum Kriege. Auch ein wichtiges persönliches Moment drängte ihn dazu: Peter Strozzi — dessen Vater Philipp, ein Nebenbuhler der Medici, in deren Gefängnis gestorben war — nahm mit



Phot. Alinari.

Benvenuto Cellini. Cosimo I. de' Medici. Florenz, Nationalmuseum.



Hilfe der Franzosen stetig an Macht zu, war bereits Marschall von Frankreich, Befehlshaber der französischen Heere in Italien und wurde von Katharina von Medici, seiner nahen Verwandten, sehr unterstützt. Nach allem, was vorgefallen war, konnte Strozzi keinen sehnlicheren Wunsch haben, als sich an den Medici zu rächen und in Florenz die Stelle des Usurpators Cosimo einzunehmen. Dieser aber kannte die Gefahr, die ihm drohte, nur zu gut und war deshalb bemüht, mit dem Kaiser in gutem Einvernehmen zu bleiben, trotzdem er sich mehrmals von ihm getäuscht sah. Das Kommando übergab er Gian Giacomo Medici, genannt Médequin, dem späteren Marquis von Marignan, unter welchem Namen ihn die Geschichte besser kennt. Marignan war einer der besten kaiserlichen Heerführer; klug, unternehmend und doch bedächtig, war er beharrlich und grausam zugleich. Seine kriegerische Laufbahn hatte er mit einem Meuchelmord begonnen, und als Besitzer der Burg Mus am Comersee raubte er die Reisenden so aus, daß er in der Lombardei nicht anders als »Assasino di strada« geheißen wurde. Die vielen Schandtaten, so sagte man, wären ihm in die Glieder gefahren, denn er litt so arg an Podagra, daß er im Lager in einer Sänfte herumgetragen werden mußte.

Die leichtfertigen Sienesen im Bunde mit den gleichgearteten Franzosen ahnten nicht, daß Cosimo einen Einfall vorbereite. Lustig begingen sie den Karneval und verspotteten den von den Franzosen eingesetzten Vizekönig Kardinal d'Este, der durch seine Trägheit und Fahrlässigkeit in öffentlichen Angelegenheiten berühmt war. »Cardinale, Cardinale, tu ci rechi poco sale; Siena, Siena verrà il medico e ti guarirà dal farnetico«, »Kardinal, Kardinal, du bringst uns wenig Energie, der Medicus wird kommen und dich von deinen Einfällen kurieren.« Und der »Medicus« kam wirklich.

Cosimo ordnete an, daß am 26. Januar 1554 alle Abteilungen der in Bereitschaft gehaltenen Armee sich in Poggibonsi einfinden sollten. Dieser Ort, an der Straße von Empoli gelegen, bildete gewissermaßen den strategischen Schlüssel zu Siena. Von dort aus sollte die florentinische Armee sich über die wichtigen Punkte des Gebietes von Siena verbreiten. Aber in der Nacht ging ein ausgiebiger Regen nieder, der die Wege derart überschwemmte, daß bloß Marignan mit viertausend Mann Fußvolk und dreihundert Reitern vor Mitternacht aufbrechen und nach einem forcierten Marsch plötzlich vor

dem Camolliatore eintreffen konnte, wo er sofort die von der spanischen Zitadelle noch übrig gebliebene Bastei einnahm.

Der Kardinal d'Este war gerade auf einem Ball und wollte, als er vernahm, daß Marignan vor den Toren stehe, sich durch die schleunigste Flucht retten. Aber die Sienesen ließen den Mut nicht sinken; die Mauern waren fest, mit Geschützen versehen und die Besatzung stark. Man benachrichtigte Strozzi, der gerade die Schlösser Grosseto, Massa, Port-Ercole und andere befestigte Plätze der Maremma bereiste. Er konnte noch rechtzeitig zurückberufen werden und für die Verteidigung Anstalten treffen.

Strozzi war ein tüchtiger Mensch, wohlgestaltet, mutig, etwas heftig in seinem Wesen und so gelehrt, daß er die Kommentare Cäsars ins Griechische übersetzt haben soll, ein Umstand, der dazu beitrug, aus ihm mehr einen Theoretiker in der Kriegführung zu machen. Er besaß eine große Büchersammlung und Rüstkammer, ja einen eigenen Saal mit Modellen von Belagerungsmaschinen. Brantôme gibt ein sehr anziehendes Bild von ihm und sagt, er hätte Scherz und Frohsinn geliebt und sei am französischen Hofe bei lustigen Streichen immer voran gewesen. Doch sei Strozzi — so meint der französische Schriftsteller weiter — zum selbständigen Heerführer nicht genug befähigt gewesen, während er unter guter Oberleitung sicherlich einen ausgezeichneten General abgegeben hätte. Treffend charakterisiert ihn ein eigenes Epigramm, das er auf die Wand des Gefängnisses schrieb, in das ihn Cosimo eingeschlossen hatte:

Qui Piero Strozzi a mattana suonò
Perchè volevan che dicesse sì
Ed egli sempre rispondeva no.

Marignan belagerte nun Siena. Da er anfangs keine genügenden Truppen hatte, um die Stadt einzuschließen, lenkte Strozzi den Kampf von den Stadtmauern ab auf sienesisches und florentinisches Gebiet hinüber, um so durch die Porta romana Lebensmittel in die Stadt schaffen zu können. In der Stadt selbst leitete Messer Biagio di Montluc die Verteidigung, ein Gewaltmensch und Sonderling, dabei ein Mann von hervorragendem Mut und großer Klugheit. In Siena ging er ruhiger zu Werke, da er, wie er selbst schrieb, seine Heftigkeit in der Gascogne zurückgelassen hätte. Montluc war beredt wie jeder echte Südfranzose, lebhaft, von gutem Herzen, ruhmbegierig und ein

besonderer Freund des schönen Geschlechtes. Die Einwohner von Siena waren ihres Kommandanten würdig. Das leichtsinnige, zanksüchtige Völkchen verwandelte sich in dem Verzweiflungskampfe in eine Phalanx heldenmütiger Krieger. In Torrita wollten deutsche Landsknechte eine fünfundsiebzigjährige Frau zwingen, zu Ehren des Herzogs Cosimo: »Duca, duca« zu schreien. Aber die Alte blieb hartnäckig und antwortete stets mit »Lupa, lupa«, dem patriotischen Rufe der Sienesen. Dadurch wütend gemacht, schlug die rohe Soldateska sie mit großen Nägeln ans Tor und zerriß ihr mit einem Holzpfahl die Füße; aber das unter schrecklichen Schmerzen sterbende Weib stöhnte immer noch — »Lupa — lupa!«

Der Krieg zog sich in die Länge, und Marignan gab sich immer schrecklicher zu erkennen. Indem er nach und nach alle Schlösser eroberte, welche die Wege nach Siena beherrschten, schnitt er der Stadt jede Zufuhr an Lebensmitteln ab. Der Kaiser schickte überdies Cosimo noch bedeutende deutsche und spanische Truppen zu Hilfe. So stieg die Belagerungsarmee bald auf 24000 Mann Fußvolk und 1000 Reiter. Wohl erhielt Strozzi auch seinerseits von Frankreich Hilfe, doch war seine Armee stets an Zahl die schwächere. Das erste Schloß, das Marignan einnahm, war Ainola. Die Einwohner hatten sich tapfer gewehrt, mußten sich aber aus Mangel an Proviant endlich auf Gnade und Ungnade ergeben. Die Gnade, die Marignan übte, bestand darin, daß er die meisten aufknüpfen ließ und erklärte, er werde genau so mit der Bevölkerung aller Städtchen verfahren, die Widerstand leisten würden. Die Grausamkeit des Feindes vermochte indes den Patriotismus der Sienesen nicht ins Wanken zu bringen. Auch der Bevölkerung von Torrita, Asinalunga, Tolfa, Scopeto und Chiocciola, die sich mit Verbissenheit der Eindringlinge zu erwehren suchte, drohte dasselbe Los wie Ainola. Marignan verheerte systematisch die ganze Maremma und alle Ländereien Sienas, damit ringsum nur eine Wüste bleibe. Nach heroischem Widerstand fielen die Burgen Belcaro, Lecceto, Monistero, Vitignano, Ancajano und Mormoraia. Die Bevölkerung wurde überall gehängt oder zersprengt, die Häuser eingeäschert und das Getreide auf dem Halme zerstampft, wenn es sich noch nicht mähen ließ. Hunnen und Vandalen hätten in Feindesland nicht ärger hausen können als der italienische Herzog Cosimo und die mit ihm verbündete Armee Karls V. Die Maremma, in sienesischen Zeiten fruchtbares Land,

reich an Schlössern und landwirtschaftlichen Ansiedlungen, ward nach jenem satanischen Reigen zur Einöde, in der sich die Malaria immer mehr ausbreitete. Bis auf die heutigen Tage hat sich das Land von dieser Verwüstung nicht erholt.

Es ist eine unwiderlegliche historische Tatsache, daß überall dort, wo die Spanier ihren Fuß hinsetzten, die Kultur erlosch. Die Verheerung des sienesischen Landes rief in ganz Toscana und selbst in Florenz Grauen und Entrüstung hervor. Die reichen florentinischen Kaufleute schickten heimlich Geld an Strozzi, um ihm in dem ungleichen Kampfe beizustehen, und der Name Medici ward in Italien mit immer größerer Abscheu genannt.

Peter Strozzi machte die verzweifeltsten Anstrengungen und sammelte ein Heer in Mirandola, um den eisernen Ring Marignans zu durchbrechen und Siena zu entsetzen. Ein Teil der von Heinrich II. zugesagten Hilfstruppen traf zwar rechtzeitig ein, aber die französische Flotte, welche in Viareggio landen sollte, verspätete sich um vierzig Tage, und Peters Bruder, der Prior Strozzi, der sie erwartete, fiel in einem Gefecht mit dem Feinde.

Rings um Siena traf Marignan in seiner Weise Vorkehrungen, um der Stadt jede Zufuhr abzuschneiden. Unter Todesstrafe war dem benachbarten Landvolk verboten, Lebensmittel nach der Stadt zu schmuggeln. Wer einen dieser armen Teufel einfing, erhielt zwei Scudi Belohnung, der Delinquent aber baumelte bald an einem dürren Ast. Man zählte in kurzer Zeit 1500 Bäume, auf denen diese grauenerregenden Trophäen spanischer Siege hingen. Um dem drohenden Nahrungsmangel zu begegnen, wollten die Belagerten die Frauen mit ihren Säuglingen, die im Spital untergebrachten Findelkinder zwischen sechs und zehn Jahren und halbwüchsige Jungen im Alter von zehn bis fünfzehn Jahren hinausschaffen. Die Spanier fingen diese von Hunger und Not erschöpften, zum Skelett abgemagerten, unglückseligen Wesen ein, schlugen ihnen Hände und Ohren ab und trieben sie in die Stadt zurück. Der Chronist Sozzini sagt, er habe beim Anblick dieser haarsträubenden Grausamkeit drei Tage lang nichts essen und trinken können, denn diese Opfer standen ihm in ihrer ganzen Grauenhaftigkeit vor Augen. Zwischen den Mauern und den Basteien fielen Menschen, die dort Gras suchten, um ihren Hunger zu stillen; Hunde schleppten Leichenstücke herum, und bei einer

Mutter, die soeben gestorben war, sah man einen lebenden Säugling, der noch an der kalten Brust seinen Hunger stillen wollte.

Die Gegend von Siena war im Umkreis von zehn Meilen so ausgesogen, daß Strozzi ins Tal der Chiana zu ziehen beschloß, um die Stadt wenigstens von einem Teil des Belagerungsheeres zu befreien und ihr auf diese Weise Erleichterung zu verschaffen.

Für den Augenblick erreichte er auch diesen Zweck. Marignan folgte ihm mit einem bedeutenden Teil seines Heeres nach, mit 2000 Spaniern, 4000 Deutschen, ungefähr 7000 Italienern und 1200 Mann leichter Kavallerie, denen Strozzi eine fast gleiche, aus Franzosen, Deutschen, Schweizern und Italienern bestehende Heeresmacht gegenüberstellen konnte. Am 2. August 1554 stießen die Gegner bei Lucignano aufeinander. Die kaiserliche Kavallerie sah prächtig aus »Es schien« — sagt ein Augenzeuge — »als ob sich ein Berg wallender Helmbüsche bewegte«, wohingegen die französische Kavallerie zwar von Gold strahlte, aber wenig widerstandsfähig war und wie zu einem Turniere ging.

Der Moment war entscheidend. Sienas Geschick ruhte in Strozzis Lager. Die sienesischen Emigranten scharten sich um den französischen Feldherrn und entfalteten eine grüne Fahne mit der Aufschrift: »Libertà vo cercando ch' è si cara«. Marignan begann den Kampf mit einer Attacke seiner Reiterei. Wie ein Orkan stürmte sie auf die französische ein, so daß diese sofort ins Wanken kam und zerstob. Man sagte, die Spanier hätten den französischen Trompeter bestochen, der ganz unerwartet ohne allen Grund zum Rückzug blies. So wollte man die Feigheit entschuldigen. Das italienische Volk entschuldigte sie nicht.

O Piero Strozzi, in du' son i tuoi soldati
Al Poggio delle Donne in que' fassati:
Meglio de' vili cavalli di Franza
Le nostre donne fecero provanza.

Strozzi selbst setzte mit der Unerschrockenheit des Kriegers und Umsicht des Feldherrn alle Kräfte ein, um wieder gut zu machen, was die Kavallerie verdorben hatte. Er suchte dem Fußvolk einzureden, die Flucht der Kavallerie sei nur eine Kriegslist gewesen; alle ermutigte er, überall war er zugegen — aber das Los der Schlacht war entschieden. Im Verlaufe von sechs Stunden fielen viertausend von

Strozzis Soldaten, er selbst mußte, an der Seite und an der Hand verwundet, in der Flucht seine Rettung suchen. Siena war verloren.

VII.

Auf dem Kapitol zu Rom befindet sich ein in akademischer Manier gemaltes Bild von Aldi, darstellend die letzten Tage von Sienas Freiheit. Unter diesem Bilde stehen die Worte eines italienischen Historikers: »Schatten und nicht Menschen bewohnten Siena, aber Schatten, die beschlossen hatten zu sterben für Freiheit und Vaterland.«

Trotz Strozzis Niederlage verteidigte sich das Volk von Siena noch weiter in seinen uralten Mauern mit Montluc, dem heldenmütigen Diktator, an der Spitze. Durch volle acht Monate trotzte es Marignan, obgleich dieser jetzt genügende Truppen hatte und die Stadt so umzingeln konnte, daß jegliche Zufuhr unmöglich war. In der Weihnachtsnacht beschloß er den entscheidenden Sturm zu unternehmen und der Bevölkerung »fröhliche« Feiertage zu bereiten. Montluc war krank; in warme Kleider gehüllt, schleppte er sich mühsam einher und soll nicht einmal soviel Kraft besessen haben, um ein Stück Huhn zu essen. Bei der Nachricht jedoch, daß Marignan sich zum Sturme rüste, trank er von seinem geliebten griechischen Wein, legte seidene karmoisinrote Beinkleider an, kleidete sich wie zu einem Liebesabenteuer, berief seine Unterbefehlshaber aufs Rathaus und hieß sie schwören, bis zum Aeußersten auszuharren und in der Verteidigung der Freiheit zu sterben. Diese Helden verteidigten sich auch wirklich so tapfer, daß der Sturm abgeschlagen wurde und Marignan nunmehr beschloß, die Stadt durch Hunger zu zwingen.

Solange die kargen Vorräte noch reichten, verließ die Sienesen nicht ihr guter Humor; im Karneval (1555) wurde sogar auf der Piazza noch un ballo tondo und ein giucco di pallone veranstaltet. Zum Spiel wurde auch ein Spanier geladen, den drei Tage zuvor der junge Bernino gefangen genommen hatte. Der Spanier spielte vorzüglich, denn er war geschickt und hatte flinke Beine, er war »benissimo in gambe«, man unterhielt sich mit ihm den ganzen Tag. Nach dem Karneval machte sich die Belagerung immer mehr fühlbar, man aß Katzen, Mäuse und Ratten. Die Kräfte sanken. Statt dem Pallonespiel zogen nunmehr Prozessionen durch die Stadt;

weißgekleidete Mädchen sangen die Laudes; der Brust der Alten entrangen sich dumpfe Seufser: Christe audi nos!

Marignan hatte es auch eilig; die lange Belagerung war nicht nach Cosimos Geschmack, denn er befürchtete, der Kaiser werde die Armee im Norden, im Kriege mit Frankreich brauchen. Er schrieb daher der sienesischen Regierung, er sei bereit, zwischen ihr und dem Kaiser zu vermitteln, der Kaiser wünsche nichts weiter, als daß Siena wieder seine Oberhoheit anerkenne, wobei die Privilegien der Stadt unangetastet bleiben sollten.

Cosimos Schreiben langte gerade an, als die letzten Lebensmittel zur Neige gingen. Die Regierung einigte sich auf folgende Bedingungen: Der Kaiser nimmt die Republik unter seinen Schutz, verspricht, ihre Freiheit zu achten und die derzeitige Regierungsform zu belassen. Ferner verzeiht er allen, die sich gegen ihn erhoben haben, errichtet in Siena keine Festung und verpflichtet sich, die für die Sicherheit Sienas erforderliche Besatzung aus eigenen Mitteln zu besolden. Endlich gestattet er allen, die sich in den vom kaiserlichen Heere noch unbesetzten Gebietsteilen Sienas niederzulassen beabsichtigen, auszuwandern. Die Bedingungen der Kapitulation waren anscheinend nicht die härtesten, aber die Bevölkerung mißtraute den spanischen Zusagen. Der Vertrag wurde am 2. April unterzeichnet, die französische Besatzung verließ Siena, während die Kaiserlichen gleichzeitig ihren Einzug hielten. Mit den Franzosen zogen viele sienesische Familien aus. Es war ein trauriger Zug. Zwar rückte das französische Heer unter Trommelwirbel mit wehenden Fahnen aus, aber hinter ihm schleppten sich lange Scharen von Frauen, Kindern und Männern mit gebeugtem Nacken. Montluc, der in seinem bewegten Leben nicht wenig menschliches Elend gesehen hatte, schrieb, daß er solchen Jammer noch nie geschaut. Unter den Auswandernden befand sich auch Mario Bandini. In Siena, das kurz zuvor noch vierzigtausend Einwohner gezählt hatte, blieben kaum sieben- bis achttausend gänzlich verarmte Menschen zurück.

Die Flüchtlinge, die das spanische Joch nicht tragen wollten, begaben sich nach Montalcino, einem kleinen Gebirgsstädtchen an der Straße nach Rom. Dort erstand unter französischem Schutze für kurze Zeit noch einmal der Schatten der einstmaligen sienesischen Republik. Viele Sienesen glaubten nämlich, daß dort, wo

sie lebten, auch die Republik sei, und trösteten sich mit dem Satze: »Ubi cives — ibi patria.« Nur vergaßen sie dabei, daß sie mit ihren Tugenden auch ihre republikanischen Fehler nach Montalcino verpflanzt hatten. Die alte Parteiwut, die heimischen Eifersüchteleien lebten hier wieder auf, bis durch den Vertrag von Chateau-Cambrésis am 3. April 1559 auch dieser Flecken das Los von ganz Toscana teilen mußte. Für die Freiheit der italienischen Städte hatte die letzte Stunde geschlagen.

Zweiter Abschnitt

Die Frau

I.

Die Idee, das Weib in überirdische Sphären zu erheben, konnte eine Zeitlang ihren heilsamen Einfluß auf die Milderung der Sitten und Ausbildung humanitärer Gefühle ausüben. Auf die Dauer ließ sie sich nicht aufrecht erhalten; denn auch die reale Welt hat ihre Gesetze, die man nicht ignorieren darf.

Weder der ritterliche Frauendienst noch die transzendentale Verherrlichung des Weibes vermochten dessen Persönlichkeit dem engen Wirkungskreise zu entreißen, der ihm im Mittelalter durch die Sitte sowohl im häuslichen als auch im gesellschaftlichen Leben angewiesen war. Das XIII. Jahrhundert kannte, abgesehen vom Marktweib, das seine Butter verkaufte, oder der Ehesklavin, nur zwei Frauentypen der höheren Stände: die Nonne und die Schloßfrau, beziehungsweise die Patrizierin.

Die erstere, von Rechts wegen dem Leben entzogen, konnte naturgemäß an der Emanzipation der Frau und der Ausbildung ihrer Individualität nicht mitwirken; aber auch die letztere, mit der die Männer fast Götzendienst trieben, mußte dies mit dem teilweisen Verlust ihres eigenen Ichs bezahlen. Jene von den Troubadours besungenen Frauen traten nur insoweit als Individium aus der Allgemeinheit hervor, als man ihrer Schönheit huldigte, und die Phantasie der Männerwelt sie auf ein höheres Piedestal erhob; sonst jedoch waren sie ganz passiv, glichen angebeteten, aber machtlosen Götzenbildern. Für die Frau, die nicht durch ihre Reize glänzte, gab es keinen

Raum in dieser Welt, sie wurde ins Kloster verwiesen. Ja, die ritterliche Frauenverehrung — weit davon entfernt, der sozialen Stellung des Weibes gerecht zu werden — rief sogar eine Reaktion hervor, man wollte die Frau wieder in die engen mittelalterlichen Schranken zurückstoßen und stellte sie als Werkzeug des Satans auf Erden hin, als Urquell jeglicher Sünde.

»In eurem Blick habt ihr das Gift des Basilisken« — ruft Jacopone den Frauen zu — »aber die Schlange richtet geringeren Schaden an, unter ihrem giftsprühenden Auge stirbt bloß der Leib, euer Blick ist schrecklicher, denn er tötet die Seele und wendet sie von Christus ab, ihrem gütigen Herrn, der sie erlöste. Der Basilisk birgt sich in Felsenspalten, und wenn er ruht, richtet er keinen Schaden an; euer Gebaren ist schlimmer, ihr fahndet nach Opfern.«

»So manche von euch sagt, sie schmücke sich nur, um ihrem Herrn und Gemahl zu gefallen, derweil betrügt sie ihn schon in Gedanken und späht nach einem Buhlen.«

Petrarca, der doch seine angebetete Laura in Sonetten verherrlichte, verachtete in Wirklichkeit das Weib, da es der »leibhaftige Teufel, die Feindin jeglichen Glückes, die Ursache der Gereiztheit und der unversiegbare Quell des Unfriedens sei; um in Frieden zu leben, müssen wir uns von seinem Einfluß freimachen.«

Selbst Aeneas Sylvius, der sein halbes Leben der Minne gewidmet hat, sagt von den Frauen, daß sie nur die Jugend der Männer fressen, deren väterliches Erbe verprassen und auf deren Ehre lauern, daß sie das Tor zur Hölle und das Werkzeug des Satans seien. Auch der ganz in der Renaissance aufgehende Alberti hat dem schönen Geschlechte nichts Liebenswürdigeres zu sagen, als daß alle Frauen verrückt und voller Flöhe seien. »Tutte sono pazze e piene di pulci.«

Die Sitte verlieh noch dem Manne eine fast tyrannische Gewalt über Frau und Kinder. Der Ansicht, man müsse das Weib schlagen, huldigten selbst gebildete Menschen ziemlich allgemein. Ein altes toscanisches Sprichwort sagt: buona femina e mala femina vuol bastone, und der heil. Bernardin flehte in seinen Predigten die Männer an, sie möchten wenigstens dann eine Ausnahme machen, wenn das Schlagen für die Frau böse Folgen nach sich ziehen könnte.

Diese Tyrannei hatte naturgemäß Heuchelei und lockere Sitten im Gefolge. So lange es der Frau versagt blieb, frei ihre Individualität zu betätigen, so lange sie nirgends einen Halt fand für ihre moralischen Grundsätze, konnten alle noch so eindringlichen Ermahnungen Jacopones nichts nützen. Heilige Katharinen hat es eben nur wenige in der Welt gegeben.

Die Moral der italienischen Gesellschaft stand denn auch im XIII. und XIV. Jahrhundert auf einem sehr tiefen Niveau.

Buoncompagno, Magister der Rhetorik zu Bologna, hat uns eine Abhandlung hinterlassen, die für die Kenntnis der Sitten und Gebräuche im XIII. Jahrhundert einen wahren Schatz bildet. Sie betitelt sich »Rota veneris« und ist etwa das, was wir heute einen Liebesbriefsteller nennen würden. Ähnliche Bücher existierten schon zu Ende des XIII. Jahrhunderts in Frankreich; unter anderen hatte auch der Kapellan Andreas ein solches unter dem Titel »De amore« verfaßt, worin er die Unterweisungen Ovids mit den Anschauungen der südfranzösischen Ritter in Einklang bringen und eine Art Liebeskodex schaffen wollte. Buoncompagnos Buch ist, obgleich nur in Prosa und dazu recht schwerfällig geschrieben, doch insofern ungemein interessant, als es das Zeitbild vervollständigt und namentlich auch Urteile hervorragender Frauen über Liebesangelegenheiten bringt, sogenannte »Judicia amoris«, wie das der Gräfin de Champagne und Mangards von Narbonne. Es liegt darin schon etwas von der frivolen Schreibweise Boccaccios.

Der Autor führt uns im Frühjahr auf einen Hügel bei Ravenna hinaus, unter blühende Bäume, in deren Zweigen Nachtigallen schlagen. Dorthin kommt Venus vom Ende der Welt, a finibus terrae, und fragt ihn, warum er bisher keine Regeln herausgegeben habe, wie sich Verliebte ansprechen und einander schreiben sollen. Natürlich hat er jetzt nichts Eiligeres zu tun, als den Wünschen der Göttin nachzukommen.

Er beginnt selbstverständlich mit der Anrede im Anfang des Briefes, wobei er die verschiedenen Fälle unterscheidet: ob nämlich der Schreibende bereits auf Gegenliebe rechnen darf oder nicht, ob er das weiß oder darüber noch in Ungewißheit schwebt u. s. w. Vor allem rät er an, mit Hyperbeln, wie: »amabilissima, splendidissima, lucidissima, jocundissima«, ja selbst »sapientissima« nicht zu sparen. Die Schönheit der betreffenden Frau, mag sie auch

noch so häßlich sein, solle man überschwenglich preisen; einen vorzüglichen Eindruck mache es, wenn wir uns über Einzelheiten ihrer körperlichen Vorzüge verbreiten und selbst nicht die schönen Nägel vergessen, die glänzen wie Kristalle: ungules sicut chrystallus resplendentes.

Frauen jedes Standes, sagt der Magister, versagen anfangs stets, was sie selbst am meisten ersehnen. Das hat teils in dem den Weibern eigenen Widerspruchsgeiste seinen Grund, teils darin, daß die Frau nicht den Glauben erwecken will, als komme sie bereits den Wünschen des Schreibenden entgegen. Sie will nur seine Liebe durch eine längere Geduldsprobe noch mehr entflammen. Wenn die Frau auf den ersten Brief mit einer Absage antwortet, etwa: »Glaubst du vielleicht, daß du durch Schmeicheleien, durch Preisen meiner Schönheit mich zu gewinnen vermagst?«, dann sei sicher, daß du das Spiel gewonnen hast.

Charakteristisch für jene Zeit sind die Mittel und Wege, die der Magister vorschlägt, um ein Rendezvous unter den Liebenden zu ermöglichen. »Am nächsten Sonntag,« so läßt er seine Donna schreiben, »wenn die Herren und Damen sich zur Kirche begeben haben, komme an meinen Obstgarten und wirf deinen Falken hinein. Hierauf eile in mein Haus und fordere die Dienerschaft auf, ihn herauszugeben. Ich dagegen werde der Kammerzofe auftragen, dich unverrichteter Dinge fortzuschicken. Auf das hin beginnst du einen Streit. Durch den Lärm aufmerksam gemacht, lasse ich dich zu mir rufen und da kannst du mir das Geheimnis deines Herzens enthüllen.« Der Ratgeber des ehrenwerten Magisters schließt mit dem Billetdoux einer verheirateten Frau, die ihren Geliebten benachrichtigt, daß der Gatte verreist sei.

Die Bildung der Frau ließ in jener Zeit viel zu wünschen übrig, und das ewige Einerlei des Lebens beraubte sie aller Ideale. Das junge Mädchen, selbst aus wohlhabender Familie, konnte kaum lesen; das Schreiben galt schon als Zeichen der Bildung. Nur die häßlichen Töchter, für die keine Mitgift vorhanden war und die schon im kindlichen Alter fürs Kloster bestimmt wurden, lernten etwas mehr. Mädchen aus der besseren Gesellschaft verbrachten den Tag mit Sticken, Aufziehen von Vögeln, Lektüre von Heiligenlegenden und Gebeten an die Madonna; oft lernten sie auch singen und tanzen. Das Hinausschauen aus dem Fenster galt schon

als Vergnügen. Kein Wunder also, daß das Erscheinen eines Jongleurs oder Troubadours ihre Phantasie auf das höchste aufregte, und daß so ein vagierender Sänger von der Aureole romantischer Abenteuer umwoben, ein Ideal der Mädchen und jungen Ehefrauen wurde.

Die Mädchen heirateten sehr früh. Zwischen dem zehnten und siebzehnten Jahre kamen sie unter die Haube, hatten also keine Zeit, Lebenserfahrungen zu sammeln. Dabei kam es den Eltern gar nicht in den Sinn, etwa auf die Herzenswahl ihrer Töchter Rücksicht zu nehmen, sie suchten sich einfach den Mann aus, der ihnen am besten paßte.

»Alte Jungfern« gab es fast gar nicht: das Kloster nahm sie alle auf. Das Los dieser armen, zum Klosterleben verurteilten Mädchen klingt in traurigen Akkorden in den Volksliedern dieser Zeiten aus.

»Aus uns unerfahrenen, unschuldigen, einfältigen Mädchen«, klagt ein solches Opfer, »hat man in noch kindlichen Jahren Nonnen gemacht; man hat uns geschmeichelt, den Himmel versprochen und uns in die Kutte gesteckt.«

Fanciulette semplicelle,
Pure, sciocche, nei primi anni
Fummo fate monacelle:
Con lusingha e con inganni
Ci vestiron questi panni.

Ein Mädchen im Kloster vergleicht sein Schicksal mit dem der glücklicheren Schwester, die ihre Freiheit genießt.

»Die eine verlebt ihre Tage in Schmerz und Tränen, die andere immer in Freuden und Festen, die eine trägt goldenen Halsschmuck und einen reichen Mantel, die andere eine graue Kutte und den Schleier auf dem Kopfe.

L' una è sempre in doglia e in pianto,
L' altra è sempre in gioco e festa
L' una ha il vezzo e il ricco manto,
L' altra il bigio e il velo in testa.

Doch nicht immer ging es innerhalb der Klostermauern so traurig zu. Die Briefsammlung Buoncompagnos erzählt uns von anderen

Ereignissen an diesen geheiligten Orten. Besonders die weiblichen Klöster waren oft Stätten großen Wohllebens; die Abende unterhielt man sich mit Harfenspiel und überhaupt mit Musik, für die Gäste wurden festliche Gelage veranstaltet. Diesen Unterhaltungen wohnte auch die männliche Jugend bei, und die italienischen Archive enthalten eine Menge Prozeßurkunden, die von Verführung der Nonnen handeln. Derlei Prozesse waren etwas so Alltägliches, daß die schuldigen Nonnen mit Ordens- und Familiennamen angeführt wurden. Im Jahre 1332 ließ der päpstliche Legat vier Klöster in Bologna zerstören, peri mali portamenti die quelli religiosi, und im Jahre 1468 wurden die Schwestern des heil. Johannes des Täufers wegen schlechten Lebenswandels aus dem Kloster vertrieben.

Die Päpste trachteten diesen Mißbräuchen zu steuern, doch vermochte selbst ein Innocenz III. das Übel nicht auszurotten, das sich im Laufe der Jahrhunderte tief eingewurzelt hatte und bis zum Ende des XVIII. Jahrhunderts gewissermaßen in den italienischen Sitten lag; zahlreiche Memoiren bieten dafür genügende Belege.

Es erübrigt zu beweisen, daß die Verheiratung der Mädchen gegen ihren Willen und dazu häufig genug an ältere Männer, die sie gar oft vor der Trauung nicht einmal zu Gesicht bekamen, schlechte Folgen nach sich ziehen mußte. Trotz des strengen Gewahrsams und trotz der in den eingeschlossenen Städten herrschenden Klatschsucht, der nichts entgehen konnte, verstanden es die liebenden Paare, heimliche Rendezvous zu ermöglichen. Die eheliche Untreue war etwas so Gewöhnliches wie heute in Paris. Gerade sie bildete für die damaligen Novellisten das beliebteste Thema, und namentlich die der Renaissance ergingen sich in so gewagten Schilderungen von Liebesabenteuern, daß selbst ein moderner Romanschriftsteller, der alles für erlaubt hält, es nicht wagen würde, seinen Lesern derlei zu bieten. Die Sittenlosigkeit der damaligen Gesellschaft spiegelt sich auch in den Kanzelreden der Zeit wider. Mit einer für uns unbegreiflichen Ungeniertheit behandeln sie ganz offen die geheimsten Laster, so daß selbst der Humanist Poggio, ein Mann, der es mit dem Sittengesetz nichts weniger als genau nahm, klagte, die Kanzelredner erregten mehr Anstoß als die Novellisten. Einige Predigten des heil. Bernardin, so z. B. seine ungemein beredten Lehren vom Eheleben oder von den geheimen Sün-

den, würden in unserer Zeit ganz gewiß Entrüstung hervorrufen und einfach unmöglich sein.

Nicht weniger trug zur Verderbnis der Sitten auch die Einfuhr orientalischer Sklaven und Sklavinnen bei. Noch bis ins XIV. und XV. Jahrhundert hinein gab es viele Sklavinnen in Italien, die aus dem Orient und Afrika stammten und von Venezianern, Pisanern und Genuesen bei der Rückkehr von überseeischen Unternehmungen mitgebracht worden waren. Die italienischen Frauen klagten, daß diese Sklavinnen, die in Privathäusern dienten, die Ehemänner zur Untreue verleiten, trotz ihrem schwarzen Gesicht und den häßlichen, wulstigen Lippen. Umgekehrt hatten die Männer wieder alle Ursache, auf die afrikanischen Jünglinge eifersüchtig zu sein. Überhaupt gab es mehr Sklaven, als man annehmen möchte. Um die Mitte des XIII. Jahrhunderts zählte ihrer Bologna allein 5807, die unter 403 Herren verteilt waren. Die Grafen Corrado und Ranieri di Panico hatten zusammen gar 227 Sklaven, andere Gutsbesitzer hundert, oft auch mehr.

Nach übereinstimmenden Zeugnissen der Zeitgenossen war ferner in Italien, wohl noch aus der Niedergangszeit des alten Rom herrührend, das Laster allgemein verbreitet, um dessentwillen die beiden biblischen Städte durch Feuer und Schwefel vernichtet worden sind, und das der heil. Bernardin vor dem Sieneser Rathaus in flammender Beredsamkeit öffentlich geißelte.

»Wenn ich Söhne hätte,« sagte er einmal in einer solchen Predigt, »würde ich sie als dreijährige Kinder über Italiens Grenze schicken und ihnen vor vierzig Jahren nicht gestatten, zurückzukehren.«

Die Sittenlosigkeit der Männer war überhaupt größer als die der Frauen.

»Das Weib«, so sagt der heil. Bernardino bei einer anderen Gelegenheit in seiner drastischen Sprache, »ist weit moralischer und keuscher als der Mann. Badet und waschet einmal beide, so gut ihr könnt, hebet sie aus dem Wasser und schauet zu, welches Wasser schmutziger sein wird. Das Wasser, in dem das Weib gebadet wurde, wird reiner sein, während das Waschwasser des Mannes eher einer Pfütze gleichen wird.«

II.

Einer der genauesten Kenner Sienas, Aeneas Sylvius Piccolomini, bemerkt, Siena verdiene eigentlich Civitas Veneris und nicht Civitas Virginis genannt zu werden. Die Frauen dieser Stadt waren berühmt durch ihre Reize, nicht minder aber durch Koketterie, Putzsucht und dadurch, daß sie mehr Toilettenmittel verwendeten, als ihnen zu Gesichte stand. »Sie kleiden und schminken sich dem Teufel zuliebe«, sagt Fra Filippo. Das Urteil des strengen Mönchs mag uns vielleicht zu hart erscheinen, aber auch andere Zeitgenossen, nicht bloß geistlichen Standes, brandmarkten allgemein diese Unsitte des Schminkens, namentlich auch die Dichter, welchen damit jede Begeisterung für den Gegenstand ihrer Liebe verloren ging.

Die Idealfarbe, welche die Italienerinnen in den Haaren zu erreichen strebten, war blond. Und da man der Sonne die Kraft zuschrieb, das Haar blond bleichen zu können, so gab es Damen, die tagelang auf den Dächern in der Sonne standen.

»Molto stava sul tetto a imbiondire«, sagt Gentile Sermini von einer seiner Bekannten und Sansovino von einer anderen, sie hätte durch das Sonnenlicht ein sehr blondes Haar bekommen: »Capelli biondissimi per forza di sole.«

Eine Hauptbeschäftigung der Alchimisten des XVI. Jahrhunderts bestand darin, allerhand Mittel und Mixturen zum Färben der Haare herzustellen, und diese Kunst, l'arte biondeggiante, war recht einträglich. Als Ideal der Frauenschönheit galt das blonde Weib, eine Anschauung, die den ästhetischen Begriffen der ältesten Zeiten entsprach, sich auf Griechenland und Rom vererbt hatte und auch vom Mittelalter übernommen wurde. Mit dem Färben des Haares allein war aber nicht genug getan. Die Frauen rieben sich auch die Lippen mit Zinnober ein und ruinierten den Teint mit allerlei Schminken und Puder. »Wenn Nencia«, schreibt Barberino, »zu einem Gastmahl geht, putzt sie sich derart auf, daß sie eine Perle zu sein scheint, schminkt und pudert sich . .«

Auch Wohlgerüche waren nur allzusehr in der Mode.

Im Dialog Alexander Piccolominis »Della bella creanza delle donne«, von dem noch später die Rede sein wird, sagt Margerita, ihre Schwester Bianchetta verwende eine so starke Mischung wohlriechender Essenzen, daß es schwer falle, sich in ihrer Gesellschaft

aufzuhalten; Bandello aber schildert in einer seiner Novellen einen Jüngling, der sich vom Scheitel bis zur Sohle mit einer Mixtur von Moschus, Ambra und anderen kostbaren Wohlgerüchen derart parfümerierte, daß man ihn in der ganzen Umgebung, per tutta la contrada, roch. Ebenso erzählt Magister Buoncompagno, im XIII. Jahrhundert hätten sich junge Leute oft das Gesicht weiß geschminkt, und der bekannte Kardinal Pier Damiani hatte einmal einen Einsiedler im Verdacht, daß er eine weiße Schminke gebrauche, um Mitleid zu erregen und die Leute glauben zu machen, er sehe infolge der Kasteiungen so bleich aus.

Benvenuto d'Imola, Dantes Kommentator, berichtet in ausführlicher Weise, wie meisterhaft die italienischen Frauen es verstehen, der Natur zu Hilfe zu kommen. »Es gibt wohl in der ganzen weiten Welt«, so schreibt er, »keinen Künstler, der zur Ausübung seiner Kunst so viel verschiedenartige Werkzeuge, Methoden und Hilfsmittel aller Art nötig hätte, wie sie die Florentinerinnen in Anwendung bringen, um ihren Leib schön erscheinen zu lassen. Unzufrieden mit ihren natürlichen Reizen, trachten sie stets, diese noch zu verbessern, und es ist kaum zu glauben, wie vielerlei Kunstgriffe sie gebrauchen, um die Mängel der Natur zu verdecken. Sie erhöhen ihre kleine Gestalt mittelst hoher Sohlen, schminken eine zu dunkle Hautfarbe weiß und bemalen eine zu blasse mit lebhaften Farben. Auch darauf verstehen sie sich, wie das Haar blond, die Zähne weiß wie Elfenbein und die Taille schlank zu machen ist, kurz gesagt, an ihrem ganzen Körper ist fast mehr Kunst als Natur.«

Das Bild einer schönen Frau hat Aeneas Sylvius in seinem Roman »Storia di due amanti« folgendermaßen wiedergegeben: »Lucretia, schlanker als alle anderen, hatte üppiges Goldhaar und eine hohe, heitere Stirne, ganz ohne Runzeln. Die Brauen, nur leicht gezeichnet, waren durch einen entsprechenden Zwischenraum voneinander getrennt und umrahmten wie in einem Bogen zwei Augen von solchem Glanze, daß sie jeden, der in sie blickte, wie die Sonne blendeten. Wenn sie lachte, bildeten sich auf ihren Wangen zwei Grübchen, die zum Küssen einluden. Ihr Mund war klein und die Lippen wie von Korallen, aptissime agli amorosi morsi.«

Die Sache lag einfach so, daß die Frauen in der Putzsucht kein Maß und Ziel mehr kannten. Die Kommunen gaben wohl Luxus-

verbote heraus, doch erreichten diese nur teilweise ihren Zweck. Wie fein die schönen Frauen es verstanden, die Vorschriften zu umgehen, schildert anziehend ein flandrischer Prediger. Er sagt, die Modedamen gleichen den Schnecken, die ihre Fühlhörner, sobald sie ein leises Geräusch in der Nähe hören, sofort ins Gehäuse zurückziehen, um den Kopf, wenn die Laute verstummen, wieder herauszustecken, wobei die Hörner jedesmal länger werden denn zuvor. So hatten auch die Damen von Siena aus Furcht vor Strafe wegen des Tragens von Seidenstoffen, Atlas, Samt, Brokat, Goldstickereien, Perlen sowie Guirlanden von Gold und Silber ihre Hörner eingezogen, später aber, sowie der erste Schreck vorüber war, einen um so größeren Luxus entfaltet.

Die Kleidung spielte im Mittelalter bei der strengen Scheidung der Stände überhaupt eine große Rolle. Auf Äußerlichkeiten wurde großes Gewicht gelegt, l'apparenza e il portamento dimostrano la condizione della persona, sagt ein damaliger Autor. Die Frauen der vornehmen Welt erschienen niemals allein auf der Straße, vor und hinter ihnen ging ein Diener, neben ihnen eine Cameriera oder Ancella. Die Cameriera durfte natürlich kein so langes Kleid tragen wie ihre Herrin, und nach der allgemeinen Sitte durfte der Rock des Weibes aus den niederen Ständen nicht bis zum Boden reichen. Aber auch den Damen war in dieser Hinsicht eine Grenze gezogen; in Modena z. B. war auf einem öffentlichen Platz in einen Stein das zulässige Maß für die Länge der Schleppe eingemeißelt. Röcke, die diesen Vorschriften entsprachen, durften indes in Siena nur im Winter getragen werden, und auch diese mußten die Damen mittels einer Schnur schürzen oder über den Arm legen. Im Sommer namentlich, vom 1. Juni bis 15. September, war die Schleppe überhaupt verboten. Salimbene erzählt, der Kardinallegat Latinus, ein Dominikaner, habe für die Lombardei, Tuscien und die Romagna eine Verordnung erlassen, wonach Frauen, welche anderthalb Ellen lange Schleppen trugen, diese bedeutend kürzen mußten. Den widerspenstigen Damen drohte er mit Verweigerung der Absolution. Nicht genug damit, befahl er dem ganzen weiblichen Geschlechte, Schleier zu tragen, die das Gesicht verhüllen sollten. Doch diese Vorschrift ließ sich leicht umgehen: die eleganten Damen führten nämlich dünne Schleier aus Battist oder Seide ein, in denen sie — wie unser Franciscaner

versichert — noch zehnmal hübscher und verführerischer als vordem erschienen. Die Kommunen verboten die Enthüllung des Busens auf der Straße, untersagten aber häufig genug auch das Tragen eines Schleiers. Da war die Anordnung der Kirche doch logischer, denn die Liebe »va degli occhi al cor«. Es scheint indes, die Männer ließen sich dabei von der praktischen Erwägung leiten, daß das Verbot des dunklen Schleiers den Frauen geheime Rendezvous erschwere.

Ein dunkler, die Körperformen verhüllender Mantel galt als Zeichen von Wohlanständigkeit und Tugend, weshalb die Maler ihre Madonnen und Heiligen immer in faltenreichen Gewändern abbilden. Hingegen war diese Tracht Weibern von schlechtem Ruf, di cattiva fama, nicht erlaubt, sie mußten sich in einer Weise kleiden, die keinen Zweifel an ihrer »sozialen Stellung« aufkommen ließ. Überhaupt gaben diese Damen den Munizipalbehörden nicht wenig zu schaffen; sie durften nur in gewissen Gassen wohnen, ebenso war ihnen die Toilette, selbst in Ansehung der Farbe ihrer Kleider, genau vorgezeichnet. Sie zeigten nämlich sonderbarerweise eine ausgesprochene Vorliebe für weiß, die Farbe der Unschuld. Man befahl ihnen also, sich nur gelb zu kleiden und einen gelben Schleier oder nach Art der Narren eine Kapuze mit Schellen zu tragen, damit man sie schon von weitem von ehrbaren Mädchen unterscheiden könne.

Ferner sollte das Kleid bis an den Hals reichen. Doch scheint diese Vorschrift nicht immer befolgt worden zu sein, denn Forese tröstet Dante im Purgatorio, daß die Florentinerinnen in Zukunft hierin dezenter sein werden. »Teurer Bruder«, sagt er, »ich sehe schon die Zeiten vor mir und die Stunde nicht mehr fern, wo von der Kanzel herab den frechen Florentinerinnen wird verboten werden, auf der Straße ihren Busen zu enthüllen. — Hat man es denn je gesehen bei irgendwelchen Weibern der Barbaren oder selbst der Sarazenen, daß sie unter Strafe angehalten werden mußten, ihre Reize zu verbergen? O wüßten diese Schamlosen, welche Pein ihrer in der Hölle wartet, schon jetzt würde sich ihnen der Mund öffnen, um in Jammergeheul und Wehklagen auszubrechen.«

Am meisten hielten sich die Moralisten des XIV. und XV. Jahrhunderts über den übertriebenen Kopfputz der Frauen auf, die rein glaubten, daß der Kopf je größer je schöner sei. Der heil. Bernar-

dino klagte, eine Sieneserin habe einen Kopf wie eine Riesenkugel, während der einer anderen sich ausnehme wie ein Rathausturm, wie die Mangia. Da fremdes Haar ziemlich teuer war und sich nicht jede diese Ausgabe erlauben konnte, benutzten die Bürgersfrauen allgemein zum Bau ihrer Haartouren allerlei Wollkram, Tierhaar, Seide, ja sogar Büffelschwänze aus der Maremma.

Das war im Wesentlichen das Material für jene brennenden »Scheiterhaufen der Eitelkeiten«, bruciamenti della vanità, die Bernardino und Savonarola aufgeschichtet haben. Auf den künstlich gebauten Frisuren oder selbst dem glatt gescheitelten Kopf trugen die Frauen Guirlanden in feiner Filigranarbeit von Gold oder Silber, geschmückt mit Pfauenfedern, Spitzen, bis zum Boden reichenden Bändern oder Kronen, besetzt mit Edelsteinen, Perlen und Email. Die Haartracht war sehr verschieden. Die Haare wallten bald aufgelöst über die Schultern herab, bald waren sie über dem Kopf zusammengeknüpft oder in Zöpfe geflochten und mit weißer oder gelber Seide durchwirkt. Den Hals zierten kostbare Ketten, die Taille schnürten Gürtel mit Juwelierarbeit ein. Die Damen trugen ganze Kapitalien mit sich herum, wie denn die Sieneser Juweliere überhaupt durch ihre meisterhaften Arbeiten berühmt waren, für die man in Frankreich und England Riesensummen zahlte.

Unmassen von Samt und Brokat wurden aus dem Orient und aus Sizilien eingeführt, aber auch die italienischen Fabriken traten mit diesen Ländern in Wettbewerb. Sie lieferten mit Blumen, Zweigen, Tieren, Bäumen und Früchten bestickte Stoffe. Auf manchen waren Buchstaben, denen eine besondere Bedeutung zukam, oder auch ganze Sätze, zumeist Devisen, eingewirkt. Auch der Schnitt der Kleider war eine hochwichtige Frage. Man kleidete sich alla francesca, alla spagnuola, alla lombarda, alla veneta, selbst Trachten nach dalmatinischer, schiavonischer und sarazenischer Art waren in Gebrauch. Dabei trugen sich in Siena, das doch soviel auf seine Würde hielt, die Courtisanen nach der neuesten und schönsten Mode. Es fehlte auch nicht an Damen, die sich heimlicherweise die Modelle für ihre Kleider bei ihnen ausliehen und danach bei ihrem eigenen Schneider arbeiten ließen. Oft entstand großes Ärgernis, weil würdige Matronen ihren Töchtern gestatteten, Kleider anzuproben, welche Eigentum solcher Weiber waren,

die in den Gassen mit Schellen umhergingen. Auch die überbreiten Kragen und überlangen Ärmel machten den Gesetzgebern viel Kopfzerbrechen. Die diesbezüglichen Vorschriften von Siena lauteten dahin, daß der Kragen im Umfang nicht mehr als ein und drei Viertel Ellen betragen, und die Ärmel nicht am Boden nachgeschleppt werden dürfen. Die reichsten Familien trieben selbstverständlich den meisten Aufwand. Als die größten Modedamen galten im Jahre 1421 die Mitglieder der Familien Piccolomini, Tolomei, Scotti und Del Paccia ; in zweiter Linie kamen die Ricchi, Luti, Christofani, Saracini, Petrucci, Bellanti und Pacini.

Frauen, die es den genannten nicht gleichtun konnten, suchten Trost im Denunzieren. Aus einer Büchse am Rathause, die zum Hineinwerfen anonymer Briefe bestimmt war, wurden jeden Augenblick gehässige Anzeigen ausgehoben, daß diese oder jene Dame die Vorschriften übertreten habe. Als Beispiel für viele diene einer dieser Briefe an die Signoria, welcher in der erwähnten Büchse am 21. Nov. 1475 gefunden wurde :

»Ihr tätet gut daran, den Gesetzen Gehorsam zu verschaffen.«

»Freitag, am Tage der September-Madonna, hat die Tochter des Cristofano Turamini, verlobt mit dem Sohne Ninos, mehr Geschmeide angehabt, als die Statuten zu tragen erlauben.«

»Viele Bürger haben sie gesehen, unter anderen Giovanni di Simone, Ser Galgano del Fondo, Ser Galgano di Petruccio, Pietro di Nanni di Bindo und Ledovico di Maestro Pietro.«

Ein andermal hatte Frau Landi in ähnlicher Weise gefrevelt, indem sie in einem sehr kostbaren Kleide ausging. Der zur Verantwortung gezogene Gatte rechtfertigte sich dahin, daß seine Frau zwar das vom Angeber beschriebene Seidenkleid angehabt habe, doch sei es nicht neu, sondern schon abgetragen ; zudem sei es billiger gewesen als jedes andere, noch so einfache Kleid.

Bei besonders festlichen Anlässen, zumal vor ausländischen Gästen, wenn die Signoria mit dem Reichtum des Patriziats prunken wollte, wurden die Luxusverbote außer Kraft gesetzt. So durften sich z. B. am 26. Februar 1452, während der Hochzeitsfeier Friedrichs III. mit Eleonora von Arragon die Frauen kleiden, wie es ihnen beliebte. Siena wollte Staat machen,

Die beste Gelegenheit, das Gesetz in seiner ganzen Strenge anzuwenden, gaben die Verlobungs- und Trauungsfeste, die man mit

besonderem Glanz zu feiern pflegte. Eine scharfe Kontrolle übten dabei namentlich die demokratischen Regierungen, schon aus Haß gegen die alten Nobili.

Im XIII. Jahrhundert fanden in Siena Verlobungen, la giura, la gaudia, ähnlich wie im alten Rom, auf einem öffentlichen Platz in Gegenwart des Volkes statt. Im XIV. Jahrhundert verschwand diese Sitte allmählich, die Feier wurde in die Kirche und im XV. Jahrhundert schon in die Privathäuser verlegt. Die Zahl der Gäste war durch Vorschriften genau geregelt: es durften nicht mehr als fünfzig eingeladen werden, die eine Hälfte von seiten des Bräutigams, die andere von seiten der Braut. Auch mußten die Verlobungsfeierlichkeiten vorher der Obrigkeit angezeigt und die Namen der Gäste angegeben werden. Ebenso war es gebräuchlich, daß der Bräutigam der Braut eine Kassette mit Geschenken anbot, unum goffanucium cum iocalibus et donamentis, deren Wert dreißig Goldgulden nicht übersteigen sollte. Diese Kassetten, in Siena »coffanetto«, in Florenz »forzierino« genannt, waren oft wahre Kunstwerke, wie die bekannte von Barilli, die man heute noch im Rathause verwahrt.

Bei den Hochzeiten ging es hoch her. Am Abend nach der Trauung wurde die Braut aus dem väterlichen Hause im Gefolge von sechs Reitern oder sechs Begleitern zu Fuß in die Wohnung des Mannes geführt. Einen solchen Hochzeitszug mit der Neuvermählten zu Pferde führt uns Ambroggio Lorenzetti auf einem seiner Fresken im Palazzo pubblico vor. Die junge Frau muß tatsächlich in dem reichen Kopfputz, in der Guirlande und ihren, von Brokat und goldgesticktem Samt strotzenden Gewändern herrlich ausgesehen haben. Der junge Ehemann empfing seine Gattin umringt von Verwandten, Freunden und Nachbarn; zwei Musikanten spielten gewöhnlich zur Bewillkommnung auf. Zum Hochzeitsschmaus wurden höchstens dreißig Männer und ebensoviele Frauen geladen. Nur drei Gänge durften herumgereicht werden; die Mengen der einzelnen Speisen mußten den Mangel an Abwechslung ersetzen. Nach den Vorschriften rechnete man auf die Person drei Pfund von jedem Gericht, somit kamen je neun Pfund sowohl auf den schmucken Ritter wie auf die donna angelicata. Die hochzeitlichen Belustigungen konnten im XIV. Jahrhundert manchmal volle vierzehn Tage währen, doch mußte die Signoria von jeder Veranstaltung in Kennt-

nis gesetzt werden. Getanzt wurde im Hause, am Hof oder im Garten bis spät in die Nacht hinein. Als Andrea di messer Piero Tolomei im Jahre 1414 das Fest, welches nach der Trauung seiner Tochter stattfand, nicht anmelden ließ und überdies noch die Speisen, welche vom Mahle übriggeblieben waren, ins Haus seines Schwiegersohnes schaffte, was gleichfalls verboten war, wurde er dafür auf dem Rathause verklagt und mußte, wiewohl er der mächtigste Patrizier der Stadt war, trotz der warmen Verteidigung durch seinen Koch eine Geldstrafe erlegen.

Unter dem demokratischen Regiment arteten die Luxusgesetze in eine Besteuerung der Bemittelten aus, und eine Bande von Aufpassern lauerte nur auf irgendeine Übertretung der Vorschriften, die sich bis auf die geheimsten Vorgänge im Privatleben erstreckten. Daß allerdings die Frauen mit ihrem übertriebenen Luxus, der in der Tat Ärgernis geben mußte, mit dazu beitrugen, das Volk gegen die Wohlhabenden aufzuhetzen, kann nicht bezweifelt werden.

Die Gemeinde Bologna, die mit dem Kleiderluxus nicht aufräumen konnte, gab im XIV. Jahrhundert eine Verordnung heraus, wonach jedes einzelne Prunkkleid einer Frau öffentlich verbucht werden mußte. Die Bologneser Patrizierin mußte demnach jedes neue Kleid zum Notar schicken, wo es vor dem Gebrauch mit einem Stempel versehen wurde. Trieben es manche Damen zu arg, so weigerte sich einfach der Notar, das Kleid zu stempeln. Daß derartige Vorschriften keineswegs überflüssig waren, dafür spricht die Tatsache, daß am 25. und 26. Jänner 1401, also innerhalb zweier Tage, beim Notar zweihundertundzehn sehr reich ausgestattete Kleider angemeldet wurden.

III.

Wen sollte es wundern, daß die lockeren Sitten bei einem leidenschaftlichen, von Natur aus heftigen Volke furchtbare Familientragödien heraufbeschwören mußten. Dante erzählt uns deren genug. Eine davon betrifft Siena. Die Art und Weise, wie sie der Dichter schildert, gehört wohl mit zu den schönsten Stellen im »Fegefeuer«.

Deh! quando, tu sarai tornato al mondo

— — — — — — — — — — — —

Ricòrdati di me, che son la Pia
Siena mi fè; disfecemi Maremma;
Salsi colui, che inanellata pria,
Dispensato, m'avea colla sua gemma.

In den Maremmen von Volterra liegen die Ruinen der Burg Pietra über einem Felsabhang, dessen eine Seite das Volk heute noch den Sprung der Gräfin, salto della contessa nennt. Dort soll in der zweiten Hälfte des XIII. Jahrhunderts Nello conte Pannochieschi seine Gattin Pia Tolomei vom Fenster oder Burgsöller in den Abgrund hinabgeworfen haben, um die schöne Margherita Aldobrandeschi heiraten zu können. Nello war Herr auf mehreren Burgen, Raubritter und Abenteurer wie andere seinesgleichen.

Seine Nachbarin war die schöne Margherita, die im Jahre 1270 ihre Hand Guido von Montfort zum ewigen Bunde reichte.

Colai (che) fesse in grembo a Dio
Lo cuor che'n sul Tamigi amor si cola.

Als aber dieser von Ruggieri di Loria im Jahre 1287 in irgendeiner Schlacht gefangen genommen war, verwaltete Margherita als »Comtessa palatina« ihre zahlreichen Güter selbst. Trotz ihrer sieben- oder achtunddreißig Lenze war sie noch immer »fresca e florida« und wußte Nello durch ihre Reize zu fesseln.

Rätselhaft bleibt, warum dieser trotzdem Pia Tolomei zur Frau nahm.

Pia, aus dem Geschlechte der Guastallani, der erst kurz vorher ihr Gatte Ildobrandino de' Tolomei gestorben war, hatte zwei Söhne. Nello wies ihr die Burg Pietro zum Wohnsitz an, um sie sofort auf verräterische Weise zu ermorden.

Die wahrscheinlichste Erklärung dieser dunklen Tat bleibt noch immer die, daß Nello seine Frau umbrachte, um Margherita, die bald nach seiner Heirat mit Pia ihren Mann durch den Tod verloren hatte, zum Altar führen zu können. Doch ist auch das eine bloße Vermutung.

Eine andere Begebenheit wirft ein grelles Licht auf die untergeordnete Stellung, welche die Frau, obgleich sie die Dichter in den

Himmel erhoben, einnahm. Für das Wohl des Mannes, das Heil der Familie durfte selbst ihre Ehre geopfert werden.

Die Familien Salimbeni und Montanini lebten durch einige Generationen in erbitterter Feindschaft. Auf einer Wildschweinjagd in den Maremmen war nämlich ein Montanini von einem Salimbeni getötet worden. Seitdem wüteten Haß und Blutrache zwischen den beiden Geschlechtern und führten nahezu die völlige Ausrottung der Montanini sowie die Einziehung ihrer Güter herbei, denn die Salimbeni hatten die Macht in Händen. Nur zwei Montanini waren noch übrig geblieben, Carlo und seine Schwester, die schöne Angelica. Sie wohnten in Val de Strove, auf einem kleinen Landgute, das kaum tausend Dukaten wert war und den Rest ihres einst unermeßlichen Familienvermögens bildete. Ihr Nachbar, ein Mensch niederer Denkungsart und Parteigänger der Salimbeni, die im Jahre 1390 die Herrschaft an sich gerissen hatten, wollte auch diese Liegenschaft zwecks Abrundung seiner Besitzung erwerben. Montanini weigerte sich aber, sie zu verkaufen. Um seinen Zweck zu erreichen, verklagte der böse Nachbar Carlo, daß er mit den Guelfen gegen die Regierung konspiriere. Dieser wurde zur Verantwortung gezogen, zu einer Geldstrafe von tausend Goldgulden, die binnen fünfzehn Tagen zu erlegen war, verurteilt, und da er kein Bargeld besaß, in den Kerker geworfen. Für den Fall des Nichtbezahlens drohte ihm sogar das Schwert des Henkers.

Doch unverhofft kam ihm Hilfe von einer Seite, von der er sie am wenigsten erwartet hätte, von seinen Blutfeinden selbst. Anselm Salimbeni war es, der in die Bicherna ging, die Geldbuße im Namen Carlos erlegte und so die Freilassung erwirkte. Carlo suchte anfangs den Wohltäter unter seinen Verwandten; als er jedoch erfuhr, daß ein Feind ihn erlöst habe, beschloß er, die Salimbeni an Großmut noch zu überbieten. Er forderte von der Schwester das größte Opfer, dessen nur die Tochter eines edlen Geschlechtes fähig sein konnte. Angelica fügte sich mit Verzweiflung dem Wunsche des Bruders, beschloß aber, nach Bezahlung dieser Dankesschuld sich das Leben zu nehmen und so die Ehre zu retten.

Zwei Stunden nach Sonnenuntergang begaben sich Bruder und Schwester in Anselmos Wohnung. Carlo wünschte ihn ohne Zeugen zu sprechen, führte seine Schwester ein und dankte ihm für die Rettung ihrer Habe. »Du hast«, so sprach er, »uns gegenüber Groß-

mut bewiesen, so mögen denn unsere Körper und unsere Seelen dir gehören. Verfüge über sie wie über dein Eigentum.«

Nach diesen Worten entfernte er sich und ließ die Schwester ganz allein mit Salimbeni zurück. Allein Anselmo rief sofort die Dienerschaft, Verwandte und Nachbarn herbei, ließ Fackeln anzünden und führte Angelica unter allgemeinem Staunen mit großem Gefolge zu ihrem Bruder, den er um ihre Hand bat. Kurz darauf fand die Trauung des jungen Paares statt. Als aber die sienesische Regierung sah, daß die Salimbeni mit den Montanini versöhnt seien, ließ sie eine Revision des Prozesses gegen Carlo durchführen, worauf ihm die zu Unrecht auferlegte Geldstrafe zurückerstattet, und er wiederum in seine bürgerlichen Rechte eingesetzt wurde.

In dieser ganzen Erzählung erscheint die Frau sozusagen als eine Sklavin, über die das Haupt des Geschlechtes nach Belieben verfügen kann. Das Recht zur freien Betätigung ihrer Persönlichkeit wurde ihr nicht zuerkannt, als Individualität existierte sie noch nicht.

IV.

Diese Individualität bildet jedoch das XIV. und XV. Jahrhundert aus. Die geniale Formel, in die Burckhardt die ganze psychologische Bewegung der Renaissance zusammengefaßt hat: die moralische Emanzipation des Menschen von dem Drucke einer nach der Schablone geformten Gesellschaft, die Geltendmachung der Persönlichkeit — sie findet Anwendung auch auf die Frau. Unter Einwirkung der Ideen, die man aus den antiken Autoren schöpfte, schält sich aus der gleichförmigen Masse der Frauen das sich seiner Persönlichkeit bewußte Weib heraus, wie es die römische Tradition überliefert hat. Das ist nicht mehr ausschließlich die Frau der Feudalzeit, der Schönheit und gesellschaftliche Vorzüge gestatteten, sich über die anderen Sklavinnen der Sitte und hergebrachten Ordnung zu erheben, sondern es ist das freie Weib, die Bürgersfrau, das Weib aus dem Volke.

Wenn uns die Geschichtsschreiber der Renaissance Frauen in der Art einer Isabella Gonzaga oder Vittoria Colonna anführen, als ob nur diese es verstanden hätten, ihre weibliche Individualität zur Geltung zu bringen, so dürfen wir uns durch solche Beispiele nicht beirren lassen. Diese Namen fallen nur deshalb so sehr in die

Augen, weil ihre Trägerinnen den ersten Familien angehörten, die in höfischen Kreisen verherrlicht und der Nachwelt als Vorbild hingestellt wurden. Die ganze zivilisatorische Bewegung jener Zeit wurzelte aber vornehmlich in der bürgerlichen Gesellschaft, und die großen und kleinen Tyrannengeschlechter des XVI. Jahrhunderts folgten gelegentlich dieser Strömung nach. Nirgends ist die Kluft, die das Weib der feudalen Ritterzeit von der Frau des XV. und XVI. Jahrhunderts trennt, so deutlich zu bemerken wie in der Malerei. Die ganze Umwälzung wird uns klar, wenn wir die Frauengestalten Martinis mit denen Sodomas vergleichen. Hier tritt uns schon, mag es sich um die Frau aus dem Bürgerstande, dem Volke oder um die Patrizierin handeln, das freie, sich seiner Vorzüge und Fehler bewußte Weib entgegen, bald von gewinnender Güte, bald strahlend in seiner Schönheit und reizend durch seine verführerische Koketterie. Bei Martini überwiegt meistens die Schablone, von individueller Gestaltung ist noch wenig zu bemerken. Er behandelte, wie seine Zeitgenossen, fast ausschließlich die Schloßherrin, während Sodomas Frauengestalten sowohl in der Charakterisierung als in ihrem ganzen Gefühlsleben das moderne Weib verraten.

Je mehr aber die Frau im Kampfe um die Individualität das allgemeine Interesse auf sich zu lenken verstand, um so zahlreicher wurden auch die Verfechter ihrer persönlichen Freiheit. Eine wahre Frauenbewegung fast schon im modernen Sinne des Wortes macht sich in der italienischen Literatur des XV. und XVI. Jahrhunderts breit. Zu den ersten, die für die Rechte der Frau eintraten, gehört Boccaccio, auf ihn folgt Pietro Bembo in seinen Dialogen »Gli Assolani«, in denen er wie aus einem Füllhorn lauter Blumen streut. Letzterem leistet Gesellschaft der Philosoph Maggio in seinem Buche »Trattato dell' eccelenzia delle donne«, und auch Enrico Cornelio Agrippa geht in seinem Werke »Della nobiltà e preeccellenza del sesso feminile« denselben Weg. Ich könnte noch eine ganze Reihe ähnlicher Bücher anführen, doch erwähne ich nur noch die bekanntesten wie »Nobiltà delle donne« von Ludovico Domenichi, »Difesa delle donne« von Domenico Bruni da Pistoja und vor allem »La defensione delle donne«. Der Autor des letztgenannten Werkes, das dem Ausgang des XV. Jahrhunderts angehört, ist unbekannt; allem Anscheine

nach war er ein Mönch, der zum Hause der Gonzaga enge Beziehungen unterhielt.

Doch kann man nicht behaupten, daß dieses Streben des Weibes nach Freiheit eine höhere Sittlichkeit der Gesellschaft im Gefolge hatte. Das Weib berauschte sich zunächst an seiner Freiheit und wollte sich austoben. So dauerte es einige Zeit, bis es sich wieder auf ihre eigentliche Mission besann und zur Wächterin ethischer Grundsätze, zum Grundpfeiler der Familie wurde.

Diese Erscheinungen erklären sich aus dem Umstande, daß die italienische Gesellschaft des XV. und XVI. Jahrhunderts keinen genügend ethischen Rückhalt an der Religion fand. Das religiöse Gefühl des Volkes gab sich vorwiegend mit Formen zufrieden oder erging sich in asketischer Übertreibung; die Religion selbst aber sank in seinen Augen, noch mehr im Urteil der Gebildeten zu einer Art künstlerischer Gewohnheit herab, die wohl ihre schönen Seiten haben mochte, doch ohne jede echte Ethik war.

Diese Anschauungen herrschten im bürgerlichen wie im staatlichen Leben. Die italienischen Fürsten schreckten vor keiner noch so großen Schandtat zurück, sofern sie nur damit ihrer Familie oder den Interessen ihrer Herrschaft nützen konnten. Dabei versäumten sie es keineswegs, den Vorschriften der Kirche nachzukommen und alle religiösen Pflichten streng zu erfüllen. Sowohl der gelehrte Guicciardini wie Macchiavelli wollten als religiöse Menschen gelten, obwohl sie in der Politik Dolch und Gift durchaus nicht für verwerfliche Mittel hielten.

Es fehlte dem Zeitalter der Renaissance das moralische Gleichgewicht, das wir daher auch beim Weibe vermissen, welches noch leichter als der Mann ein Opfer seiner Leidenschaft wird.

Die Bande ehelicher Treue waren gelockert. Die damalige Gesellschaft nahm keinen Anstoß daran und setzte sich über derartige Verhältnisse leichten Sinnes hinweg.

Antonio Vernazza und seine Frau Santina, beide aus Genua, schlossen in gegenseitigem Einverständnis einen notariellen Vertrag, wonach der Mann sich eine beliebige Konkubine halten konnte; dafür sollte aber auch Santina das Recht haben, sich einen Freund, »amicum«, zu wählen und mit diesem verkehren zu dürfen, ohne straffällig zu werden[1]).

[1]) Belgrano: Vita privata de' Genovesi S. 419.

G. B. da Udine berichtet in seiner kleinen Erzählung »Lacrimosa novella di due amanti«, daß alle Weiber, ob jung oder alt, von nichts anderem zu sprechen wissen, als von ihren Liebhabern.

Der Freund wird als eine Art Familienglied betrachtet, die Gesellschaft rechnet mit ihm wie mit einer stehenden Einrichtung, über die sie sich nicht mehr aufhält, die vielmehr der Frau, ohne ihrem Rufe zu schaden, nur zur Ehre gereicht. So behauptet Giraldi: »Che puo cortese donna amare virtuoso giovane, senza pregiudicio della sua honestà.«

Der Verehrer Minettas, der Heldin im Roman Giovannis da Udine, suchte diese zu überreden, sie möge ihn für seine wahre Liebe belohnen; denn eine so — edle und reine Frau wie sie, könne doch unmöglich in der Gesellschaft ohne einen Freund gut figurieren.

Das Unmöglichste in der Art leistet sich aber der Sienese Alexander Piccolomini in seinem Dialog »La Rafaela, ovvero della bella creanza delle donne«.

Piccolomini gehörte als junger Schriftsteller einer um das Jahr 1525 gegründeten Sieneser Vereinigung von Männern an, die sich »Intronati«, Klub der »Hirnverbrannten«, nannten und kaum zu befürchten hatten, jemals in die Verlegenheit zu kommen, dieser schmeichelhaften Bezeichnung, die sie sich selbst beigelegt hatten, Unehre machen zu müssen. Unter dem Pseudonym »Stordido« hatte Piccolomini nebst anderem auch seine »Rafaela« erscheinen lassen. Später scheint er in sich gegangen zu sein, widmete sich dem geistlichen Stande, war Lehrer der Moralphilosophie, befaßte sich mit Astronomie und wurde zuletzt Titularbischof von Patras und Kathedraladjutor in Siena.

Der Dialog »Rafaela« enthält das Zwiegespräch zweier Frauen, einer älteren, erfahrenen, Namens Rafaela, mit einer jungen, verheirateten, der schönen »Margherita«. Rafaela gibt darin ihrer Freundin, die dem wohlhabenden Bürgerstande Sienas angehört, gute Lehren, wie eine junge Dame von Welt sich zu benehmen hat, wie sie leben, lieben und sich kleiden soll. Vor allem gibt sie ihr den Rat, das Leben in der Jugend zu genießen, damit sie im Alter keine Torheiten begehe und nicht nachzuholen brauche, was sie jetzt versäumt habe. Lieber beizeiten kleine Sünden begehen, als später Skandale heraufbeschwören, »Per fuggir maggior

scandalo, bisogna consentir a questo poco di errore, che è di pigliarsi qualque piacere in gioventù, che se ne va poi con l'acqua benedetta«.

Wer in der Jugend nicht lustig gelebt hat, verzweifelt im Alter, daß er die schöne Jugendzeit unbenutzt hat vorübergehen lassen. Zu gefallen, sagt Rafaela, ist die Pflicht der Frau, ein Liebesverhältnis zu haben, ein Recht der Natur.

Margherita möge große Sorgfalt auf ihre Toilette verwenden, ein und dasselbe Kleid nie zu lange tragen und Farben wie grün und gelb, rot und blau, die nicht zueinander passen, vermeiden. Weiß stände einer jungen Frau am besten zu Gesicht. Rafaela verbreitet sich über die intimsten Toilettengeheimnisse. Ihre Ratschläge, sagt sie, seien keineswegs unmoralisch. Margherita möge nur für ihren Mann gut sorgen und sich seine Zuneigung zu erhalten trachten, was sie aber nicht zu hindern brauche, sich gleichzeitig einen jungen Freund auszusuchen. Es genüge, wenn sie ihrem Manne gegenüber den Schein der Liebe wahre, dem Geliebten aber müsse sie sich mit Leib und Seele hingeben. Vor allen Dingen käme es darauf an, daß ein solches Liebesverhältnis streng geheim gehalten werde. Über die Ehre der Frau entscheide nicht ihr Lebenswandel, sondern die Meinung der Leute. Solange das Verhältnis der Welt verborgen bleibe, könne es dem Mann in keiner Weise schaden. Um aber alles klug einzufädeln und ebenso durchzuführen, müsse man imstande sein, mit hundert Augen zu sehen und mit hundert Ohren zu hören, dürfte indes nur e i n e Zunge haben, die der Verstand beherrscht.

Das sind rein macchiavellistische Lehren in Anwendung auf das Leben einer jungen Frau.

Rafaela versteht es meisterhaft, ihrer Freundin die Freuden der Liebe im verführerischsten Lichte zu zeigen. Ohne die Liebe verlieren Feste, Theater und Maskeraden all ihren Reiz. Die Liebe — jenes süße, unbegreifliche Geheimnis, jenes unfaßbare Glück — ist der größte Schatz, den wir im Herzen tragen, sie schafft eine eigene mystische Welt, die einzig uns allein gehört, von der wir jeden Dritten fernhalten und die uns gerade deshalb um so teurer ist.

Die weiteren Bemerkungen Rafaelas, daß die Liebe die Triebfeder der Tugend sei, daß sie böse Fehler beseitige, den Leidenschaften

Zügel anlege, kurz, daß sie die Quelle alles Guten sei, lesen sich fast wie die frühere Poesie des XIII. Jahrhunderts. In diesem Zusammenhange sind es allerdings schon mehr leere Phrasen, die jeder tieferen Bedeutung entbehren.

Donna Margherita, die anfänglich in diesen guten Ratschlägen allerhand Widersprüche zu entdecken glaubt, muß schließlich doch zugeben, daß die Wahl eines Freundes eine moralische und gesellschaftliche Notwendigkeit sei. Zudem hat es Rafaela geschickt verstanden, ihrer Schülerin im Laufe des Gesprächs einen Bekannten zu suggerieren, der ganz den Idealen Magheritas entspricht.

Hierauf gehen die Freundinnen auseinander, wobei Magherita den Vorsatz faßt, zwar eine »tugendhafte, treue Gattin« zu bleiben, gleichzeitig aber einen Liebhaber zu suchen, wobei die Wahl auf Messer Aspasio fällt.

Das Buch erlebte zahlreiche Auflagen.

Die Folgen dieser lockeren Lebensauffassung traten in einer Unzahl unehelicher Kinder zutage, die indes im Familienkreise zugleich mit der ehelichen Nachkommenschaft auferzogen wurden, nicht bloß an Fürstenhöfen, wie z. B. in Ferrara, sondern auch im Mittelstande.

Die Gesellschaft fand wenigstens den Mut, ihre Fehler einzugestehen und das Los dieser Kinder zu mildern.

Ähnlich wie im Altertum die Hetäre eine Ausnahmestellung einnahm, so tritt jetzt aus dem großen Haufen der gemeinen Buhlerinnen, die Schellen tragen müssen, eine eigene Klasse von gefallenen Schönheiten hervor. Man nannte sie »Cortegiane honeste«, es waren Frauen, die — aus irgendeinem Grunde von der gewohnten Bahn der Tugend entgleist — von der öffentlichen Meinung milder beurteilt wurden, sich durch Geist und einen gewissen künstlerischen Sinn auszeichneten, und denen der der Schönheit eigene Reiz und Zauber zu einer nachsichtigeren Behandlung verhalf. Selbst der griesgrämige Magistrat drückte ein Auge zu und nahm davon Abstand, ihnen das gelbe Kleid aufzuzwingen.

So wurde in Siena eine Zeitlang Tullia d'Aragona sehr gefeiert, an die Ercole II. von Ferrara eine ganze Reihe von Liebessonetten gerichtet hat. Als junges Mädchen — sie war die Tochter des Kardinals d'Aragona — soll sie mit ihrer Mutter aus Rom nach Siena geflohen sein, woselbst sie, wie Aretino schreibt, »feine

Lebensart annahm und sienesisch sprechen lernte«, »la fanciulla impara ad essere virtuosa ed a parlar senese«. Das entzückte ihre Bekannten und man schrieb von ihr, sie habe »ottimi e devini costumi«.

Später hielt sie sich zum Teil in Rom, zum Teil in Ferrara, Venedig und Florenz auf. Sie verstand es, eine ganze Reihe der ausgezeichnetsten Dichter, Literaten und Staatsmänner vor ihren Triumphwagen zu spannen. Zu ihren Verehrern gehörten: Bernardo Tasso, Varchi, Ercole Bentivoglio, der Kardinal Hippolyto dé Medici, Filippo Strozzi, in Siena Bernardo Ochino, der später als religiöser Sektierer sehr bekannt wurde, und Claudio Tolomei.

In der Pinakothek Tosio zu Brescia befindet sich ihr Porträt, gemalt von Moretto. Wir sehen da eine reizende Frau mit einem Blick voller Zauber.

Sie war sehr musikalisch, sang schön und wußte sich sehr gewandt auszudrücken, dabei bewahrte sie jedoch, von Naturell kalt wie Marmor, eine solche Zurückhaltung, daß man sie die »ruhige Syrene« nannte. In ihren Augen hat nie jemand Tränen gesehen.

Tullias Haus war ein Mittelpunkt des literarischen und politischen Lebens. Sie selbst war eine Dichterin, »vera regina di Parnasso«, und schrieb Sonette, die zum großen Teile von ihren Freunden ausgefeilt wurden. In Venedig erschien (1547) eine Sammlung ihrer Gedichte zugleich mit anderen Sonetten, mit denen sie ihre Bekannten überschütteten. Ein Zeitgenosse schreibt von ihr, die illustrissima signora Tullia de Aragona habe ungezählte Vorzüge in ihrer Person vereinigt und mehr Verdienste aufzuweisen gehabt als alle anderen Frauen der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Unter den Hetären aus der Zeit der italienischen Renaissance kamen ihr im glänzenden Auftreten nur Imperia und Caterina di San Celso gleich.

Um 1535 nahm sie in Siena ihren Wohnsitz, wo sie, wie anderwärts, die Herzen unterjochte, sich aber auch in den Streit der politischen Parteien mengte, der damals die Republik zerfleischte. Aus Gedichten, die man dort an sie richtete, geht hervor, daß sie bei diesen Unruhen bald ums Leben gekommen wäre und nach Florenz fliehen mußte, »fast ohne Kleidung und in trauriger Verfassung des Gemütes und Leibes«. Das dürfte im Jahre 1545 oder 1546 geschehen sein.

In der Stadt der Mediceer trieb sie dasselbe Spiel. Durch ihre Anmut und Weltgewandheit gewann sie in kurzem großen Einfluß, namentlich in Gelehrtenkreisen. Sie hieß dort nicht anders als »Cortegiana degli Accademici«, und eine wahre Flut von Gedichten ergoß sich ihr zu Ehren. Das erregte offenbar den Neid anderer Courtisanen, vielleicht der Nannina Zinzera, Totta oder Fioretta von Bologna, die bald verlangten, daß man auf sie die für galante Damen geltenden Vorschriften anwende und sie zum Tragen des gelben Schleiers verhalte. Die arme Poetessa, vor der Möglichkeit einer solchen Demütigung im höchsten Grade geängstigt, bot ihren ganzen Einfluß auf, drohte ihren Freunden mit der Abreise und ging schließlich zur Großherzogin, um sich vor der Härte des Gesetzes zu schützen. Und sie siegte wirklich über ihre Feinde. Der Dichterin-Courtisane blieb der gelbe Schleier erspart.

Später ging Tullia nach Rom, wo sie ganz verlassen starb. Einen Teil der Scudi, die ihr Vermögen bildeten, vermachte sie der Bruderschaft del Crocifisso und bestimmte den Rest für Seelenmessen in Sant' Agostino.

Doch wäre es durchaus ungerecht, wollte man die Frauenwelt des XIV. und XV. Jahrhunderts lediglich nach den Cortegianen und den gelockerten ehelichen Verhältnissen beurteilen. Diese Erscheinungen waren bloß vorübergehend und Folgen der Übergangsperiode. Einerseits nämlich disponierten die Eltern nach wie vor über die Hand ihrer Töchter, ohne sich im geringsten um deren Wahl und Herzensneigung zu bekümmern, andererseits genossen die verheirateten Frauen viel mehr Freiheit als im Mittelalter. Die Tyrannei der Eltern den Töchtern gegenüber entsprach nicht mehr dem Zeitgeiste. So verstanden denn die jungen Frauen nicht, waren sie einmal zum Genusse der Freiheit gelangt, diese mit Maß und Ziel zu genießen. Nichtsdestoweniger rühmen damalige italienische Novellisten, welche mit besonderer Vorliebe die eheliche Untreue der Gattin behandeln, hie und da die Sittsamkeit und Unnahbarkeit mancher Frauen, obgleich gerade die Tugend in Erzählungen und Anekdoten einen weniger unterhaltenden und dankbaren Stoff abgibt als das Schildern lockerer Sitten.

Auch die Zustände innerhalb der italienischen Gemeinwesen, wie sie sich weiter entwickelten, trugen ungemein viel zur Emanzipation der Frauen bei, die sich als Bürgerinnen zu fühlen begannen und,

wenn auch nur mittelbar, lebhaften Anteil am öffentlichen Leben nahmen.

Zur Zeit der Schlacht bei Montaperti ist dieses Wirken der Frauen noch mehr passiver Art. Scharen von ihnen strömten in die Kirchen, beten und halten Prozessionen ab. Nur Ursilia, das Weib aus dem Volke, die Florentiner Gefangene an einem Strick gefesselt vor sich hertreibt, bildet eine Ausnahme, aber auch sie ist mehr der allgemeine Ausdruck der erregten Volksleidenschaft.

Ein wesentlich anderes Bild entrollt sich uns drei Jahrhunderte später. Als am 29. Januar 1554 Piero Strozzi nach Siena kommt, um den Oberbefehl über die bewaffnete Macht zu übernehmen, und die Stadt belagern läßt, tritt die Frau schon als Bürgerin auf, als tätige Patriotin.

Blaise de Montluc, jener wackere Gascogner, der in Sienas Mauern weilte, um die Verteidigung der Stadt zu leiten, schildert in seinen interessanten Memoiren diese Zeiten wie folgt:

»Niemals waren weniger als viertausend Menschen an der Arbeit, und die Sienesen zeigten mir eine große Anzahl von Patrizierinnen, die auf dem Kopfe Körbe mit Erde herbeischleppten.

»So lange ich leben werde, immer werde ich euren Namen nennen, Frauen von Siena, damit er der Nachwelt überliefert bleibt; denn wahrlich, wenn je Frauen sich mit unsterblichem Ruhme umgeben haben, so seid ihr es gewesen!

»Kaum hatte das Volk von Siena beschlossen, seine Freiheit zu verteidigen, als sich alle sienesischen Frauen in drei Kompagnien teilten. Die erste führte Signora Forteguerra an, wie ihre Genossinnen violett gekleidet, Nymphen gleichend in kurzen Röcken, die Fußbekleidung frei; an der Spitze der zweiten Abteilung stand Signora Piccolomini, im roten Atlaskleid, der Farbe ihrer Kompagnie, die dritte Abteilung in Weiß führte Signora Livia Fausta an.

»Jede Abteilung hatte einen schönen Wahlspruch auf ihre Fahne geschrieben.

Dreitausend Frauen gehörten dazu, Patrizierinnen und Bürgerinnen. Ihre Waffen waren Spaten, Schaufeln, Körbe und Faschinen.

»So ausgerüstet, warfen sie Schanzen auf.

Monsieur de Termes, der mir oft Rapport über sie erstattete, versicherte, er habe im Leben nichts Schöneres gesehen.

Die Sieneserinnen verfaßten ein Lied zu Ehren Frankreichs.

Ich würde das schönste Pferd aus meinem Marstall hergeben, wenn ich heute diesen Hymnus bei der Hand hätte.«

So gedachte der französische Krieger in seinem Alter der sienesischen Frauen, und nichts kennzeichnet sie besser als diese Schilderung. Voller Begeisterung, tatkräftig, poetisch, vergessen sie selbst in einem so tragischen Augenblick nicht — sich schön zu kleiden.

»Cerveaux bizarres« — sagt Montluc.

Dritter Abschnitt

Cecco Angolieri und die sienesische Poesie

I.

Della Valle, Verfasser der berühmten »Briefe aus Siena«, versuchte die Unbeständigkeit der dortigen Bevölkerung aus der Unbeständigkeit des Windes zu erklären. Der ehrwürdige Padre, der den heutigen Hypothesen über den Einfluß der Natur auf die Eigenart der Völker vorauseilte, ist darin wohl etwas zu weit gegangen, aber sein Ausspruch bezeugt jedenfalls, daß die Sienesen als leicht erregbare, unruhige Geister bekannt waren: sinnlich, leidenschaftlich, bald fromm bis zur Askese, bald Gottesleugner und Skeptiker, voll edler Anwandlungen, wären sie in ihrem Zorn doch wieder imstande gewesen, ganz Siena durch Mord und Brand zu vernichten. »Cerveaux bizarres.«

Der Typus eines solchen unberechenbaren Sienesen, vor dessen loser Zunge nichts sicher war, der allen städtischen Autoritäten Hohn sprach und doch wieder viele sympathische Seiten hatte, war Cecco Angolieri, der erste hervorragende Dichter Sienas. Falschheit und Lüge, Frömmelei und geheime Laster, deren er in seiner Familie gerade genug hatte, waren ihm so verhaßt, daß er es vorzog, offenkundig zu sündigen.

Die Familie Angolieri gehörte der Bankherreninnung, der »arte del cambio« an. Trotz ihres bedeutenden Reichtums waren die Angolieri äußerst geizig. Politisch bekannten sie sich zur Guelfenpartei. Ceccos Großvater, Solefica, hatte in den Jahren 1230 bis 1233 die Geldgeschäfte Gregors IX. besorgt.

Der Vater des Dichters, Messer Angoliere, bekleidete verschiedene städtische Ämter, war im Jahre 1262 operajo der Gregoriuskirche und beteiligte sich im Jahre 1288 mit seinem Sohne an dem Feldzuge gegen Arezzo. Seiner Ehe mit Madonna Lisa Salimbeni entstammten drei Kinder. Nur über Cecco, der um das Jahr 1258 geboren wurde, sind uns nähere Nachrichten erhalten.

In der zweiten Hälfte des XIII. Jahrhunderts verbreitete sich in Italien die Kongregation der sogenannten »Cavalieri gaudenti«. Entstanden in der Languedoc zu Toulouse zur Bekämpfung der Albigenser, machte sie sich die Verteidigung des Glaubens gegen Ketzer und die Wahrung der Rechte der Kirche gegen Usurpatoren und herrschsüchtige Elemente zur Pflicht, auch betrachtete sie es als ihre Aufgabe, Witwen und Waisen gegen Bedrückung und Wucher in Schutz zu nehmen. In Frankreich nannten sie sich milites Jesu Christi gaudentes, in Italien Fratres Virginis Mariae gloriosae, Frati della Madonna, im Volksmunde aber wurden sie zu »Lustigen Brüdern«, fratres gaudentes. Und das mit Recht: die lieben Brüder kümmerten sich bald wenig mehr um Witwen und Waisen, führten lieber ein fröhliches Leben und gaben dem Volke Ärgernis. Von Norditalien kamen sie nach Siena, wo sie eifrig Proselyten machten.

Der Bruderschaft konnten Männer und Frauen angehören, sie brauchten nur zu den gemeinsamen Beratungen und religiösen Übungen im Kloster zu erscheinen. Ihre Tracht war eine weiße Tunika, darüber ein schwarzer Mantel mit rotem Kreuz. Es war eine exklusiv aristokratische Gesellschaft, in die nur reiche Personen von ritterlicher Geburt aufgenommen wurden; die weiblichen Mitglieder führten den Titel »militesse, equitesse«.

Ceccos Eltern traten gleichfalls in die Bruderschaft ein. Da sie aber bei ihrem Geiz an den lärmenden Schmausereien, den Ordensfestlichkeiten und Schaustellungen der übrigen Gaudentes nicht teilnahmen und überdies schon im vorgerückten Alter den schwarzen Mantel genommen hatten, befolgten sie umso eifriger die Regeln, machten gewissenhaft die religiösen Exerzitien mit und fasteten nach Kräften. Sie waren also nach außen musterhafte Ritter Marias, im Haus aber herrschte Knickerei, Heuchelei und Bigotterie. Die Kinder ließ man darben, und die Mutter benutzte jede Gelegenheit, um dem Hausfreunde, einem gewissen Mino Zoppo, heimlich alles mögliche

zuzustecken. Wir wissen nicht, ob dieser ein Verwandter von Madonna Lisa war oder ihrem Herzen verwandt. Das Ehepaar lebte in beständigem Unfrieden, und der Vater floh wiederholt in die Stadt. Wurde es aber zu arg, so spielte Zoppo den Friedensstifter.

Es ist ganz natürlich, daß der lebhafte, hochbegabte und phantasiereiche Cecco sich unter solchen Umständen daheim nicht wohl fühlen konnte und auf Abwege geriet. Er konnte seiner Mutter niemals verzeihen, daß sie dem »Pacificator« Geld gab, ihrem Sohne aber nichts gönnte. Die ganze frömmelnde Sippschaft der Gaudentes wurde Cecco ein Greuel. »Hab ich nicht«, so klagt er in seinen Gedichten, »Ursache genug, mich zu härmen, da ich daheim einen Bruder Gaudente habe?«

> Vedete ben s'io debbo esser dolente!
> Lasciamo star che non ha in sè ragione:
> Ma che è vedersi in casa un fra Godente? —

Siena behagte ihm nicht. Er wollte sich von den widerlichen Verhältnissen des Vaterhauses losreißen und aus eigener Kraft zu einer Stellung emporarbeiten. Ein Kardinal, sein Freund — erzählt Boccaccio — wurde päpstlicher Legat in Ancona. Cecco beschloß daher, diesen günstigen Umstand auszunützen und durch ihn eine Anstellung zu suchen. Da er kein Reisegeld hatte, bat er den Vater um einen sechsmonatlichen Vorschuß von seinem Jahresgehalt, den ihm der alte Knauser auch in Anbetracht des lobenswerten Zieles der Reise gewährte.

Als Fortarrigo, ein Bekannter Ceccos, davon erfuhr, wandte er sich an diesen mit der Bitte, ihn als Diener mitzunehmen, und machte sich erbötig, alle seine Befehle gewissenhaft auszuführen. Cecco schlug die Bitte rundweg ab, da er Fortarrigo als einen Trinker und Spieler kannte, gab aber endlich nach, als dieser hoch und teuer schwur, er wolle beide Laster vermeiden.

Das erste Nachtquartier war Buonconvento. Während nun Cecco sich ruhig schlafen legte, stahl sich sein Diener zur Schenke. Hier verspielte er das bißchen Geld, das er hatte, und die Kleidung obendrein, so daß ihm nichts übrig blieb als das Hemd, in dem er in die Herberge zurückkehrte. Da Cecco noch fest schlief, benutzte er die Gelegenheit, schlüpfte in dessen Kleider, nahm ihm sein Geld und ging zurück in die Spielhöhle, um das Glück von neuem zu

versuchen. Aber auch diesmal war es ihm nicht hold, er verlor wiederum alles bis aufs Hemd. Als der Morgen herankam, bekannte er vor Cecco seine Schuld und bat um fünfunddreißig Soldi, um die Kleider auszulösen.

Cecco geriet in Wut. Da er nur noch sehr wenig Geld hatte, gab er ihm nichts, löste selbst seine Kleider aus, bestieg sein Pferd und ritt davon. Fortarrigo lief ihm aber im Hemd nach, und als er im freien Felde arbeitende Landleute erblickte, rief er diesen zu: »Haltet ihn, haltet den Dieb, der mir mein Pferd und meine Kleider gestohlen hat!« Die Feldarbeiter waren der Meinung, Cecco sei der Dieb. Alle seine Beteuerungen waren umsonst, sie zogen den jungen Mann vom Pferde, rissen ihm die Kleidung vom Leibe und übergaben sie Fortarrigo. Arm wie Lazarus, blieb Cecco auf der Straße zurück und kam so zu Fuß in der Herberge an. Hier lieh er sich Kleider aus und hielt sich bei Verwandten in Corsignano versteckt, bis sechs Monate verstrichen waren und er hoffen konnte, daß der Vater ihm die weitere Gage auszahlen werde.

Dieser aber wollte nicht mehr glauben, daß dem Sohne selbst irgendwelche Beziehungen zu einem Kardinal noch nützen könnten, und zog es vor, ihn unter seiner Aufsicht in Siena zu behalten. Da ihm aber Cecco viel zu schaffen machte, wußte er sich keinen besseren Rat, als eine Frau für ihn zu suchen. Diese Auserwählte muß reich gewesen sein, denn sie war häßlich und nicht mehr jung. Cecco sträubte sich gegen diese Heirat mit Händen und Füßen. Der Vater aber blieb unerbittlich und so mußte er vor den Altar. Den Familiennamen dieser Holden kennen wir nicht, aber ihr Porträt hat uns der Ehegemahl in einem bissig-komischen Gedichte hinterlassen.

II.

»Wenn mein Weib des Morgens« — singt Cecco, in seinem Galgenhumor — »vom Bett aufsteht und sich noch nicht gemalt hat, so gibt es in der Welt keinen noch so häßlichen alten Drachen, der im Vergleich mit ihr nicht zum Entzücken wäre.«

»So aber ist sie bar aller Reize, hat sie noch nicht Puder, Blei und Alaun gebraucht und sich nicht mit allerhand Wischlappen abgerieben, und gleicht eher einer verdammten Hexe. Wenn sie sich

aber getüncht und schön gemacht hat, dann gibt es niemanden, der nicht in Liebe zu ihr entbrennen würde.«

> Quando mia donna esce la man' dal letto,
> Che non s'ha posto ancor del fatibello,
> Non ha nel mondo si laido vaselo
> Che, lungo lei non paresse un diletto,
> Chosi ha il viso di belesse nette,
> Infin ch'ella non cerne al buratello
> Biacca, allume, scaglinola e bambagella:
> Pare a vedere un segno maladetto!
> Ma rifassi d'un liscio smisurato,
> Che non è uom che la veggia in chell'ora
> Ch'ella no'l faccia di se'nnamorato.

Der arme Cecco duldete eine Zeitlang und hatte sogar einen Haufen Kinder mit der gemalten Frau, fing aber bald an, sich außerhalb des Hauses in Schenken beim Würfelspiel zu trösten, wo er die Abende mit fröhlichen Kumpanen verbrachte; seine Magnifica betrog er, wo und wie er nur konnte. Sein Sinn stand nur nach drei Dingen: Wein, Weib und Würfelspiel.

> Tre cose solamente sommi in grado:
> Cioè la donna, la taverna e'l dao.

Schließlich aber verliebte er sich ernstlich, und zwar in keine poetische Beatrice, sondern in ein frisches munteres Mädchen namens Becchina, die Tochter eines Sieneser Schusters, ein reizendes Ding, von der er versichert, daß ein Greis zum Jüngling werden muß, wenn er sie erblickt.

> Chi la sguarda nel viso
> Sed egli è vecchio, diventa garzone.

Sein Sonettenbuch, der »Canzoniere«, ist der unmittelbare Ausdruck seiner gequälten Seele und alles dessen, was ihn freudig und schmerzlich bewegte. Hier läßt er seine Galle an Vater und Mutter aus, hier singt er auch von seiner Liebe, wobei immer die Besorgnis wiederkehrt, seine Becchina könnte ihn betrügen.

Cecco war von sympathischem Äußern und ein wohlerzogener Mensch — bello e costumato uomo: er verstand es gut, mit Dolch

und Degen umzugehen. Wie so viele andere junge Leute, gehörte er zur sienesischen Bohême, und das liederliche Leben in dieser schlechten Gesellschaft mußte mit der Zeit auf seine Denkungsart und seine Grundsätze ungünstig wirken.

Besonders schadete ihm sein Verkehr mit Ciampolino Ugurger »gavazzatore«, einem Tunichtgut ärgster Sorte. Die intime Freundschaft beider machte den Dichter oft glauben, er habe sich in jenen verwandelt:

Io feci di me stesso un Ciampolino
Credendomi da lui essere amato.

Solch lustiger Brüder gab es die Menge. Ewig im Kontor sitzen um den väterlichen Gewinn nachzurechnen mit der einzigen Zerstreuung, zu den Franziscanern in die Vesper zu gehen, das wollte der stürmischen Jugend auf die Dauer nicht behagen.

Zu dieser jeunesse dorée, die manchem Frauenherzen gefährlich war, gehörten unter anderen auch Neri Piccino, wahrscheinlich ein Sohn Farinatas, ferner Messer Corso, der später, wie es scheint, das Haupt der florentinischen Partei der »Neri« wurde, und außerdem noch viele andere vermögende junge Leute aus guter Familie, die alle mit Cecco und Ciampolino zusammenkamen.

Man nannte sie kurzweg bei ihren Spitznamen. So hieß ein Tolomei, der Sohn Messer Pieros, nicht anders wie »Moco«. »Pepo« Petroni erhielt den Beinamen »Accoridore«, und ein gewisser »Mico«, ein großer Skeptiker, wurde aus diesem Grunde »Eresiarca« (Erzketzer) getauft. Zu dieser ausgelassenen Gesellschaft zählte ferner Acco di Fortarrigo Piccolomini und Capochio, der am 16. September 1289 als Alchimist und Betrüger verbrannt wurde.

Auch Dante war mit Cecco bekannt. Sie lernten sich in einem Kriege kennen, den Florenz gegen Arezzo führte und den die Sienesen auf seiten der Florentiner mitmachten. Beide fochten zusammen in der Schlacht bei Certomondo. Dante Alighieri, damals noch nicht der berühmte Dichter, verargte es Cecco, daß er mit seinem Talente, das Dante sehr hoch schätzte, nichts Besseres anzufangen wußte, als an Becchina sinnliche Liebesgedichte zu richten. Darüber entstand, wie dies häufig unter den damaligen Literaten der Fall war zwischen beiden ein Federkrieg.

Dreimal erwähnt Angolieri den großen Florentiner in seinen

Sonetten. Es fiele ihm gar nicht ein, gibt er ihm einmal zur Antwort, mit dem Verseschreiben an Becchina aufzuhören. Dantes Bemerkungen mochten ihn unangenehm berühren, zumal er der ältere und zu jener Zeit vielleicht bekanntere Dichter war; er setzt sich denn auch mit ihm nicht gerade glimpflich auseinander:

> Und bleibt dir, was zu sagen noch, — nur zu!
> Daß ich dich tot mach'; denn ich bin ein Stachel,
> Der Ochsen antreibt, und der Ochs bist du!
> (Übersetzt von Siegfried Lipiner.)
> (E se di tal matera vuoi dir pine
> Rispondi, Dante, ch'io t'avro a mattare:
> Ch'io sono il pungiglione e tu sè il bue.)

Damit scheint die poetische Korrespondenz geschlossen worden zu sein. Dante träumte weiter von seiner Beatrice, und Cecco berauschte sich an seiner Becchina, auch pflegte er sich öfters beim Nachhausekommen zu verspäten, so daß der Podestà ihn am 11. Juli 1282 zu einer Buße von 20 Soldi verurteilte, weil er nachts nach dem dritten Läuten über die Straße gegangen war. Auch neun Jahre später hatte er noch nicht gelernt, auf die Schläge der Magistratsglocke zu hören, denn im Jahre 1291 mußte er ein ähnliches Vergehen mit 25 Soldi büßen. Interessant ist dabei, daß diese Buße der Barbier Ugazzo und ein anderer Handwerker, namens Puccio, zweifellos Spieler wie er, für ihn erlegten.

Becchina liebte er mit der ganzen Leidenschaft des Südländers, und wenn ihm jemand gesagt hätte, daß er Kaiser werden könnte, wenn er sie aufgebe, so würde er ihn ausgelacht haben.

> Io ho in tal donna lo mio core assiso
> Che chi dicesse: Ti fo imperadore
> E sta che non la veggi per duo ore
> Si li dici: Va, che tu sii ucciso.

Und dennoch wird selbst Cecco unter der allbeherrschenden Einwirkung der provencalischen Liebesreligion, die da lehrte, daß die Liebe Seelenadel verleihe und alles Guten Anfang sei, angesichts seiner Becchina zeitweilig zum Idealisten. Was gut ist, sagt er, ersprießt aus der Liebe, wie die Frucht aus der Blüte; ohne Becchina wäre er kein Dichter. »Geh in die Welt hinaus, mein Sonett, und

verkünde allen Verliebten, daß du auf Becchinas Befehl entstanden bist.«

Ob Becchina solche Liebe verdient, darüber ist er freilich im Zweifel. Das schmerzt ihn und bereitet ihm schlaflose Nächte. Der Gedanke, daß der Geliebten Herzensgüte nicht entfernt ihrer Schönheit gleich komme, kann ihn rasend machen. »O wärst du doch so tugendhaft, wie du reizend bist!« ruft er verzweifelt aus. In seinem Liebesgram gibt er ihr dann allerhand Namen und sagt, sie sei ärger als eine Sarazenin.

Fünf Jahre dauerte sein Roman mit Becchina: »Cinqu'anni ho tempestato su quel mare«. Er hätte noch länger gedauert, aber Becchina begann ans Heiraten zu denken. Wäre Cecco im Besitz der nötigen Geldmittel gewesen, so hätte die Treue des Mädchens vielleicht standgehalten; aber der Dichter war in ewiger Geldnot, und Becchina verlangte immer mehr, um die Ausgaben für Putz und Vergnügen bestreiten zu können. Cecco wußte sich nicht zu helfen. »Selbst Mohamed«, jammert er, »könnte für ihren Luxus nicht aufkommen.« Die Klagen über Mangel an Geld wollen in seinen Sonetten kein Ende nehmen. Das Geld — sagt er — fürchte ihn mehr als der Teufel, so laufe es ihm davon.

Più che del diavol di me han paura.

Indes — was nützt alles Wehklagen, da weder der Vater noch Freunde in die Tasche greifen wollen! — Ohne Geld ist aber auf dieser Welt nichts anzufangen. Da ist es noch das Beste — meint er — man schlitzt sich den Bauch auf.

In questo mondo, chi non ha moneta
Per forza è necessario che si ficchi
Un spiede per lo corpo.

Die Melancholie überwältigte ihn. Wie ein italienischer Kritiker bemerkt, war Cecco der erste Dichter, der diesen Ausdruck in die italienische Literatur eingeführt hat. Er wird damit zum Vorläufer der modernen Richtung, der Seelenverstimmung und des Weltschmerzes der Poeten.

Sagt doch Cecco von sich selbst, der Schmerz habe ihn geboren und die Melancholie großgezogen.

E ingenerato fui dal fitto duolo
E la mia balia fu malinconia.

Hundert Dinge bringen ihn auf traurige Gedanken und hundertmal im Tage denkt er ans Sterben.

Io ho si tristo il cor di cose cento
Che cento volte il di penso morire.

Wir dürfen nicht den melancholischen Unterton überhören, soll uns der Zynimus, der in Ceccos Gedichten geradezu verblüfft, einigermaßen erträglich werden. Am unangenehmsten berührt uns wohl seine Härte, wenn er auf Vater und Mutter zu sprechen kommt. Solche Flüche und Verwünschungen gegen die eigenen Eltern werden uns in der Literatur der ganzen Welt nicht mehr begegnen. Am meisten ärgert ihn, daß der Vater lebt und lebt, achtzig Jahre alt ist und noch immer nicht daran denkt, ihn erben zu lassen. Die Mutter hat er im Verdacht, daß sie ihn aus dem Wege räumen will und ihm während einer Krankheit nach und nach ein langsam tötendes Gift eingegeben hat, »damit er besser, moralischer werde«, fügt er mit bitterer Ironie hinzu. Als er sich schlafend stellte, trat sie, schrecklicher als Medusa, an sein Lager mit einem düsteren, verbrecherischen Ausdruck in den Mienen:

Su lo letto mi stava l'altra sera
E facea dritta vista di dormire
Ed io vedi mia madre a me venire
Empiosamente e con malvagia ciera.

Ihr böser Geist war jener Mino Zoppo, den der Dichter glühend haßte.

Ceccos Vater starb kurz nach 1296, und der Dichter selbst überlebte ihn kaum sieben Jahre; denn bereits im Februar des Jahres 1303 wurde, wie sienesische Urkunden berichten, über Ceccos Nachlaß verhandelt. Er hinterließ fünf Kinder, darunter zwei unmündige. Auf der Erbschaft lasteten aber so viele Schulden, daß die Erben leer ausgegangen sind.

Die italienischen Literaturhistoriker gefallen sich darin, Cecco einen humoristischen Dichter zu nennen. Dieser Bezeichnung seines Talentes scheint mir die innere Berechtigung zu fehlen. Nicht Humor

ist der Hauptzug seines Wesens, sondern Satire, Weltekel, viel Bitterkeit, in leichter, anmutiger Art ausgesprochen; in manchem seiner Gedichte glaubt man beinahe den Geist Heines zu verspüren.

Eines folge hier in freier Übertragung:

»Wär' ich das Feuer — die Welt würd' ich verbrennen,
Wär' ich der Wind — sie über'n Haufen rennen,
Wär' ich das Wasser — die Menschheit stracks ertränken,
Wär' ich Gott — sie in das Nichts versenken;
Wär' ich der Papst — den Christenglauben stürzen,
Wär' ich der Kaiser — um die Köpf' euch kürzen,
Wär' ich der Tod — den Vater bald beschleichen,
Wär' ich das Leben — schleunigst von ihm weichen;
Und meiner Mutter auch tät' ich desgleichen.

Doch wär ich Cecco, wie ich's war und bin:
Auf lust'ge Mädchen stünde stets mein Sinn,
Auf junge — denn die häßlichen und alten,
Die würd' ich nicht den andern vorenthalten.«

(Übersetzt von Siegfried Lipiner.)

Abgesehen von seinen Ausfällen auf Vater und Mutter, rufen die meisten Sonette Ceccos keine unangenehmen Eindrücke hervor, zumal es der Dichter verstanden hat, seine Gedanken in leichter ansprechender Form wiederzugeben. Diesem Umstande verdanken seine Gedichte auch ihre ungeheure Verbreitung. Es scheint, daß sie sich ebensovieler Wiederholungen erfreuten wie jene »Carmina burrana«, die vom Norden her nach Italien gelangten.

In Siena selbst hatte Cecco keinen Vorgänger, der ihm an Talent, geschweige denn an lyrischer Begabung gleichkommen würde. Wohl lebte dort um das Jahr 1250 ein Reimdichter namens Messer Folcacchieri, doch erschließen seine Gedichte, soweit sie erhalten sind, keine neuen poetischen Bahnen und haben nur als Zeugnisse für die Entwicklung der italienischen Sprache geschichtlichen Wert.

Dagegen finden wir unter seinen Zeitgenossen im Norden einen Dichter, der ihm in mancher Hinsicht geistesverwandt war. Es ist der Franzose Rutebeufe, der in ähnlicher Form und fast auf dieselbe Art und Weise sein Elend besingt und seine Spielwut beklagt; auch verwünscht er sein Schicksal, das ihn — wahrscheinlich um

ihn zu versorgen — eine fünfzigjährige, häßliche und magere Frau heiraten ließ.

Doch sind Ceccos Gedichte ursprünglicher und schöner in der Form und zeichnen sich auch durch größere Gedankentiefe aus, als die des französischen Troubadours. Mit der ganzen Vergangenheit steht er auf Kriegsfuß, die glatten Strophen der Provenzalen, ihre ideale Liebe, das Burgfräulein, dessen Farben der Ritter im Turniere trägt, jene bald erotische, bald religiöse Mystik — alles das existiert für ihn nicht. Dafür weint und lacht er aber wie jeder andere gewöhnliche Sterbliche und ist in jeder Hinsicht ein echter Sohn seines Volkes, dessen Kraft in heimischem Boden wurzelt.

In allen seinen Gedichten aber kommt immer wieder seine leichte empfängliche, zugleich aber überaus unbeständige, sienesische Natur zum Vorschein.

Man sollte es gar nicht für möglich halten, daß derselbe Mensch, der seine Eltern schmähte und lästerte, ja ihren Tod kaum erwarten konnte, plötzlich von moralischen Anwandlungen ergriffen, ein Sonett zu schreiben imstande war, in dem er die Anhänglichkeit zur Familie preist und von einem, der über seinen Vater schlecht redet, entrüstet sagt, er verdiene nichts Besseres, als daß man ihm die Zunge ausreiße und sie koche, um sie Hunden und Wölfen zum Fraß vorzuwerfen.

Vorrei che fosse cotto, e poi mangiato
Dagli uomin no, ma da'lupi e da'cani.

Cecco hatte im Grunde genommen kein so schlechtes Gemüt, wie man nach einigen seiner Sonette glauben könnte; allein sein auffahrendes Wesen und die unglückseligen häuslichen Verhältnisse brachten es mit sich, daß er sich — oft in verzweifelter Stimmung — in seinem Zorn nicht mehr zu beherrschen wußte.

Trotz aller seiner Fehler nimmt er in der italienischen Literatur des XIII. Jahrhunderts einen hervorragenden Platz ein. Vor allem aber ist er mit Leib und Seele Sienese und muß dies, wenn auch unbewußt, auf Schritt und Tritt bekennen.

Derselbe Mangel an Besonnenheit, dieselbe Heftigkeit, derselbe Hang zu verliebten Abenteuern charakterisiert auch die zahlreichen späteren sienesischen Novellisten. Illicini, Gentile Sermini, Fortini, Bargagli, Nelli und noch mehrere andere Schriftsteller kultivierten

sämtlich jene leichte frivole Richtung, die beinahe für nichts anderes mehr Sinn hatte als für Liebesgeschichten, die zumeist schlüpfrigen Inhaltes waren.

»Lieta scuola fra lieto popolo«, sagt Lanzi von der Malerschule Sienas. Mit größerem Rechte dürfte man von der sienesischen Literatur sagen, sie sei das »heitere Kind eines heiteren Volkes« gewesen.

III.

Sehr gut illustriert die Genußsucht und den bekannten Leichtsinn der Sienesen jener Klub der Verschwender, der zu Ende des XIII. Jahrhunderts in ganz Italien so viel Aufsehen erregte.

Zwölf junge Leute aus der »jeunesse dorée« wollten sich amüsieren. Sie brachten daher 216 000 Goldgulden auf — für jene Zeiten eine Riesensumme — von der jeder 18 000 zu leisten hatte. Man nannte sie die »Brigata spendereccia«. Ihre Mitglieder waren: Niccolò di Nisi, der Präsident des Klubs, offenbar aus dem Geschlechte der Salimbeni, dann Lano, Stricca, Caccio d'Asciano, Abbagliata, welch letzteren auch Dante erwähnt, ferner Tingoccio, Aluin, di Togno, Ancaiano, Barbolo, Mugaro und Fainotto.

Die Gesellschaft sollte, um die Fratres Gaudentes zum besten zu halten, gleichfalls den Charakter eines Ordens annehmen. Demgemäß wurden Regeln aufgestellt, nach denen nur gemeinsame Ausgaben gestattet waren. Wer sich aber erlauben würde, auf eigene Faust Geld zu vergeuden, der sollte als unwürdig ausgeschlossen werden.

An der Via Garibaldi, unweit der Barriere San Lorenzo stand vor gar nicht langer Zeit noch ein Haus, la Consuma genannt, damals ein herrlicher Palast und Eigentum dieses Klubs. Darin hatte jedes Klubmitglied sein eigenes, überaus komfortabel und luxuriös eingerichtetes Zimmer. Daneben gab es aber auch noch gemeinsam zu benutzende Gemächer zur Veranstaltung von üppigen Gelagen, bei denen sehr oft goldene und silberne Gefäße für den Straßenpöbel aus den Fenstern geworfen wurden.

Benvenuto da Imola, ein Erklärer Dantes, berichtet uns, daß die Klubmitglieder jede sich darbietende Gelegenheit benutzten, um zu tafeln. Sobald nur ein vornehmer Gast nach Siena kommen sollte, gingen sie ihm entgegen, luden ihn zu sich ein und führten ihn

mit großen Ehrungen in ihren Palast, um ihn hier glänzend zu empfangen und verschwenderisch zu beschenken.

Ihre Küche gelangte bald zu großer Berühmtheit; sie ersannen allerhand neue Gerichte; so ließen sie unter anderem Kapaune und Fasane nach neumodischer Art mit Pflaumen zubereiten oder Goldmünzen in die Speisen geben, um sie dann an Arme zu verschenken. Doch war's mit der Herrlichkeit bald vorbei, eher noch, als man ahnen konnte: schon nach neun Monaten war das Geld aufgebraucht, und einige Mitglieder mußten sogar ihr Leben elend im Spital beschließen. Dante verdammt einen von den Prassern, Caccio d' Asciano, in die Hölle, weil er die väterlichen Weinberge und große Wälder durchgebracht, einen anderen, Abbagliata, versetzt er ebendahin, weil er das Pfund, das ihm Gott gegeben, vergraben hat.

E tranne la brigata in che disperse
Caccia d'Ascian la vigna e la gran fronde
E l' Abbagliata il suo senno proferse.

In der sienesischen Dichtkunst aber hat die Brigata spendereccia trotz ihres unrühmlichen Endes sich ein ehrendes Denkmal gesetzt: sie gab Veranlassung zu jenen zwölf Sonetten Folgores da S. Geminiano, in denen das gesellige Leben des damaligen Siena in glänzenden Bildern geschildert wird.

Folgore lebte gegen Ende des dreizehnten und zu Beginn des vierzehnten Jahrhunderts. Wiewohl er sich da S. Geminiano nennt, gehört er für uns nicht bloß jener Sonette wegen, sondern auch mit seiner ganzen poetischen Veranlagung zu den Sienesen. In seinen Versen, die durch ihre Lebendigkeit, ihren Bilderreichtum und ihre schlichte Form für sich einnehmen, wendet er sich zweimal an Niccolò di Nisi, den Präses der Brigata. Er beschreibt die verschiedenen Beschäftigungen und Vergnügungen, denen sich die sienesische Gesellschaft in jedem einzelnen Monat des Jahres hingibt.

Diese Sonette sind wirklich ein überaus charakteristisches Bild ihrer Zeit. Zwei schildern die Freuden der Jagd: im Februar geht es auf Rehe, Hirsche und Wildschweine, während im September dem Flugwild mit Falken und Sperbern nachgestellt wird; der März gehört der Fischerei, der April dem Naturgenuß auf dem Lande. Gerade dieser Monat ist vortrefflich gezeichnet, ein Bild lieblicher, echter Frühlingsstimmung.

D'april vi dono la gentil campagna
Tutta fiorita di bell' erba fresca
Fontane d'acqua che non vi rincresca
Donne e donzelle per vostra compagna.

Im schönen Monat Mai wieder läßt's sich gut in der Stadt leben, wo Maifeste veranstaltet, auf feurigen Rossen mit glitzernden Schabracken und Schellen Umzüge gehalten werden, Frauen von Fenstern und Balkonen auf die Vorbeireitenden Blumen streuen, und Mädchen und Jünglinge sich küssen in seliger Liebeslust. Im Juni zieht man wieder hinaus aufs Land, man lustwandelt unter duftenden Bäumen, die Natur erstrahlt in voller Pracht, alles atmet Liebesleben. Das Julisonett besingt dagegen die Freuden der Stadt; man sucht Schutz vor des Tages Hitze innerhalb kühler Mauern, wo des Abends fröhliche Gelage gefeiert werden. Feiste Kapaune, junge Fasane, zarte Rehe — schon das allein ist ganz vorzüglich, nur tagsüber muß man den Staub der Straße meiden. Im August begibt man sich am besten gleich ins Hochgebirge oder an die See, wo milde Brisen Kühlung zufächeln; der September ist, wie schon gesagt, der Jagd geweiht. Einer der fröhlichsten Monate ist der Oktober: tagsüber Weinlese, abends Tanz. Und unser Dichter liebt den Wein, er ist ihm eine »buona medicina«. Im November geht man ins Bad nach Petriuolo, im Dezember aber kann man nichts Klügeres tun, als im traulichen Kamine »grandissimi fochi« anzünden, sich warm kleiden und mit Spielen, deren es ja gar viele gibt, sich die Zeit vertreiben.

Bei diesen Lebensregeln, die für die einzelnen Monate des Jahres bestimmt waren, hat es aber Folgore nicht bewenden lassen. Er dichtete einen weiteren Kranz von Sonetten, wie jeder Tag der Woche angenehm und ohne Langeweile zu verbringen ist, und widmete sie seinem Florentiner Freunde Carlo di Messe Guerra Cavicciuoli.

Doch nicht immer war Folgore Idyllendichter und Bukoliker. Zeitweise konnte er auch die Geißel der politischen Satire schwingen, wie es damals zu Siena überhaupt in Übung war. Von Gesinnung Guelfe, greift er in einem dieser Spottgedichte seine politischen Freunde an, weil sie sich gemeinsam mit den florentinischen Guelfen und Robert von Neapel bei Montecatini von den Ghibellinen hatten schlagen lassen (1315).

»Ihr habt es den Hasen ermöglicht, sich in Löwen zu verwandeln«, ruft er ihnen höhnisch zu, und in seiner Überhebung kündigt er selbst Gott den Gehorsam, weil er eine Demütigung der Guelfen zugelassen habe.

E non ti lodo, Dio, e non ti adoro,
E non ti prego e non ti ringrazio,
E non ti servo, ch'eo ne son più sazio,
Che l'anime di star en purgatoro . . .

Liebespoesie und politische Satire, das sind die zwei Hauptgattungen der sienesischen Dichtung. Die Satire mußte auch in einem Gemeinwesen blühen, wo sich die Parteien immer kampfbereit gegenüberstanden, und das Volk die Macht und Gewalt der Geistlichkeit mehr als einmal arg zu fühlen bekam. Alle Augenblicke entdeckten italienische Gelehrte in alten Handschriften Bruchstücke derartiger Poesie, die meistens recht gewandt geschrieben sind und fast immer Zeugnis davon ablegen, in welch hohem Grade die Sienesen die Kunst der gereimten Verse beherrschten.

Dahin gehören die »Leiden Rogiers«, »La passione di Rugieri«, ein satirisches Gedicht aus der zweiten Hälfte des XIII. Jahrhunderts, von dem aber nur ein Bruchteil erhalten ist. Rogier war angeklagt worden, daß er in Gesellschaft von Patarenern gespeist und den Klerus beschimpft habe. Er wurde deshalb vor einen Gerichtshof gestellt, der aus dem Bischof und mehr als hundert »wilden Richtern« bestand. Obgleich unschuldig, hatte er so viel zu leiden, daß er sein Schicksal mit dem Leiden Christi vergleicht. Unter den Decknamen Kaiphas, Pilatus, Satanas und Longinus läßt er nun in seinen Gedichten jene Persönlichkeiten auftreten, die in seinem Prozeß eine Rolle spielen.

Eine andere politische Ballade ähnlicher Art aus dem Jahre 1321, die noch ganz erhalten ist, richtet ihre Spitze gegen den Grafen d'Anagni, den Podestà von Siena, dessen Sünden eine ganze Reihe von Strophen ausfüllen, und deren jede mit der sarkastischen Aufforderung schließt: »Kehre, Graf, zurück aufs Land!«

Deh Contin, torna in Campagna!«

Auf einen viel ernsteren Ton ist eine politische Satire aus dem Jahre 1262 gestimmt, die nach der Schlacht bei Montaperti verfaßt

und in die Form eines Zwiegesprächs zwischen Provenzano Salvani und einem gewissen Rugieri gekleidet ist.

Der letztere scheint alles Übel in der Republik den Prioren in die Schuhe schieben zu wollen, die für ihn im Widerspruch mit allen christlichen Grundsätzen stehen, weil sie Manfred begünstigen. Provenzano indessen, der überzeugte Ghibelline, tritt sehr scharf gegen die Guelfen und die römische Kurie auf. Rugieri glaubt, daß jeder, der gegen die christlichen Gebote sündigt und sich gegen sie auflehnt, offenbar an der Seele kranke. Provenzano entgegnet, man müßte blind oder schwachsinnig sein, wollte man eitle Hoffnungen auf das Papsttum bauen. Nach seiner Meinung könne in Rom nur Böses geschehen. Nach dieser Unterredung wenden sich beide in Gebeten an Christus, er möge seine Gnade jenen Sienesen zuwenden, die den Staat mehr lieben als sich selbst und ihre Verwandten.

Zu den hervorragendsten Schriftstellern dieser Gruppe gehört noch Bindo Bonichi, geboren im Jahre 1260 zu Siena, woselbst er im Jahre 1318 Mitglied der Regierung wurde. Er starb 1337 und ruht in der Dominikanerkirche zu Siena. Wir besitzen von ihm zwanzig Kanzonen von gleicher Länge und gleichem Strophenbau, sowie recht viele Sonette. An Talent steht er hinter Angolieri zurück, und ebensowenig erreicht er ihn in der Leichtigkeit des Reimes; doch überraschen manche Stellen durch große Kraft des Ausdrucks. Die Sonette stammen aus einer späteren Zeit und zeichnen sich auch durch eine bessere Sprache aus als seine Kanzonen. In allen seinen Werken ist die Neigung zum Moralisieren vorherrschend. Übrigens enthalten seine Gedichte viele treffende Gedanken.

Jeder Mensch — so sagt er — tut in seinem Leben so viel Böses, als er nur kann. Indes hat diese Regel Ausnahmen. Der Barbier z. B. berührt mit dem Messer die Kehle seines Kunden und schneidet sie doch nicht durch.

Die Liebe ist nach ihm eine Krankheit, die man durch Abtötung kurieren muß. Auch er sei verliebt gewesen, deshalb habe er auch das Recht, darüber zu sprechen. Es gäbe keinen Menschen, der mit seinem Stande zufrieden wäre; der Schuster wolle aus seinem Sohn einen Barbier machen, der Barbier wieder träume davon, daß sein Sohn ein Schuster werde.

Il calzolai fa'l suo figliuol barbiere,
Cosi'l barbiere fa'l figliuol calzolaio.
Il mercante fa'l figliuol notaio.
Cosi'l notaio fa'l figliuol drappiere.

Durch besondere Schönheit zeichnet sich ein Sonett aus, worin er alle die Dinge aufzählt, die sich ersetzen lassen, wenn man sie dem Nächsten genommen hat; nur eines — sagt er — kann niemals mehr zurückgegeben werden, das ist der gute Ruf, den böse Zungen vernichtet haben.

Auf Mönche ist er nicht gut zu sprechen, mag einer nun in einer weißen, grauen oder schwarzen Kutte stecken, keiner taugt etwas. Eine seiner größten und leidenschaftlichsten Kanzonen richtet sich gegen die Simonie, den Hochmut und die lockeren Sitten, die unter der Geistlichkeit eingerissen waren.

Bindo stand in freundschaftlichen Beziehungen zu Benucci Salimbeni, der an ihn ein sinniges Gedicht geschrieben hat.

Überhaupt hat man im alten Siena viel geliebt, viel Blut vergossen und viele Reime geschmiedet.

Vierter Abschnitt

Katharina Benincasa

I.

Das XIV. Jahrhundert war eine der traurigsten Epochen, welche die Religion in Italien durchzumachen hatte. Infolge langjährigen Aufenthaltes der Päpste in Avignon büßte die Kirche an ihrem italienischen Charakter ein und war mehr und mehr französisch geworden. Für die ganze geistige Richtung des Christentums war Frankreich tonangebend, um so mehr, als die Mehrzahl der Kardinäle französischer Nation war, und auch die französischen Könige immer größeren Einfluß auf das Papsttum gewannen. In Rom herrschte Anarchie, die Urbs zählte kaum 17 000 Einwohner, Städte und Provinzen des päpstlichen Stuhles verwalteten Legaten, vorwiegend Ausländer, welche durch ihre schlechte Verwaltung, Willkür und Grausamkeit nicht wenig dazu beitrugen, die kirchliche Hierarchie verhaßt zu machen. In Perugia stürzte sich eine Patrizierin vom Fenster auf die Straße, um den Zudringlichkeiten des französischen Abbé de Montmajeur zu entgehen, der, ein Vetter des päpstlichen Legaten Gérard de Puy, wegen seiner Liebesabenteuer berüchtigt war. Durch diesen Vorfall keineswegs abgeschreckt, entführte er bald darauf eine andere Perugianerin, und der »gerechte« Statthalter befahl, sie dem Gatten bei sonstiger Todesstrafe zurückzugeben, aber — erst nach zwei Monaten.

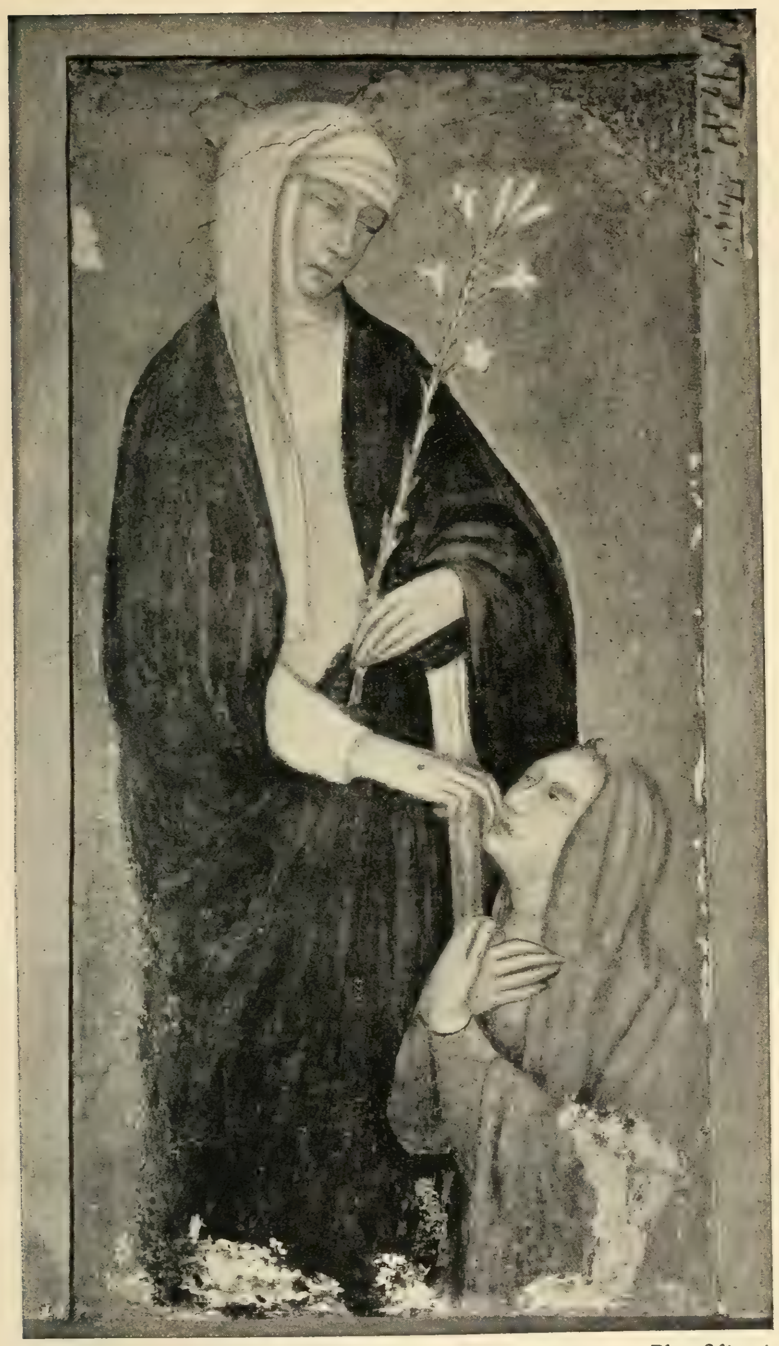
Im Jahre 1370, zu einer Zeit, wo — wenn jemals — eine feste Hand auf dem päpstlichen Stuhle nottat, wählte das Konklave der Kardinäle zu Avignon zum siebenten Male einen französischen Papst,

Peter de Rogier, einen jungen, friedliebenden Priester von großer Frömmigkeit, der sich aber sehr wenig dazu eignete, die wichtige Rolle zu spielen, zu der er berufen war. Der kränkliche, charakterschwache Mann nahm den Namen Gregor XI. an.

In Italien war die Gärung im Wachsen. Die Städte frugen sich, wozu sie länger die Tyrannei der Päpste ertragen sollten, die Rom verlassen hatten, ja mit den Feinden des Vaterlandes gemeinsame Sache machten, und empörten sich gegen die Hierarchie der Kirche. Barnaba Visconti, der seit langem von der Einigung der Halbinsel unter seinem Zepter träumte, eiferte noch mehr zum Kriege gegen die Kirche an. Florenz schloß mit ihm einen Vertrag, entfaltete ein rotes Banner mit der silbernen Aufschrift »Libertas« und forderte die Städte Mittelitaliens zum Kampfe auf. Der Funke hatte gezündet: achtzig Städte, darunter das mächtige Pisa, Siena, Lucca und Arezzo traten der antipäpstlichen Liga bei, und selbst die Königin Johanna von Neapel trug kein Bedenken, der allgemeinen italienischen Revolution sich anzuschließen.

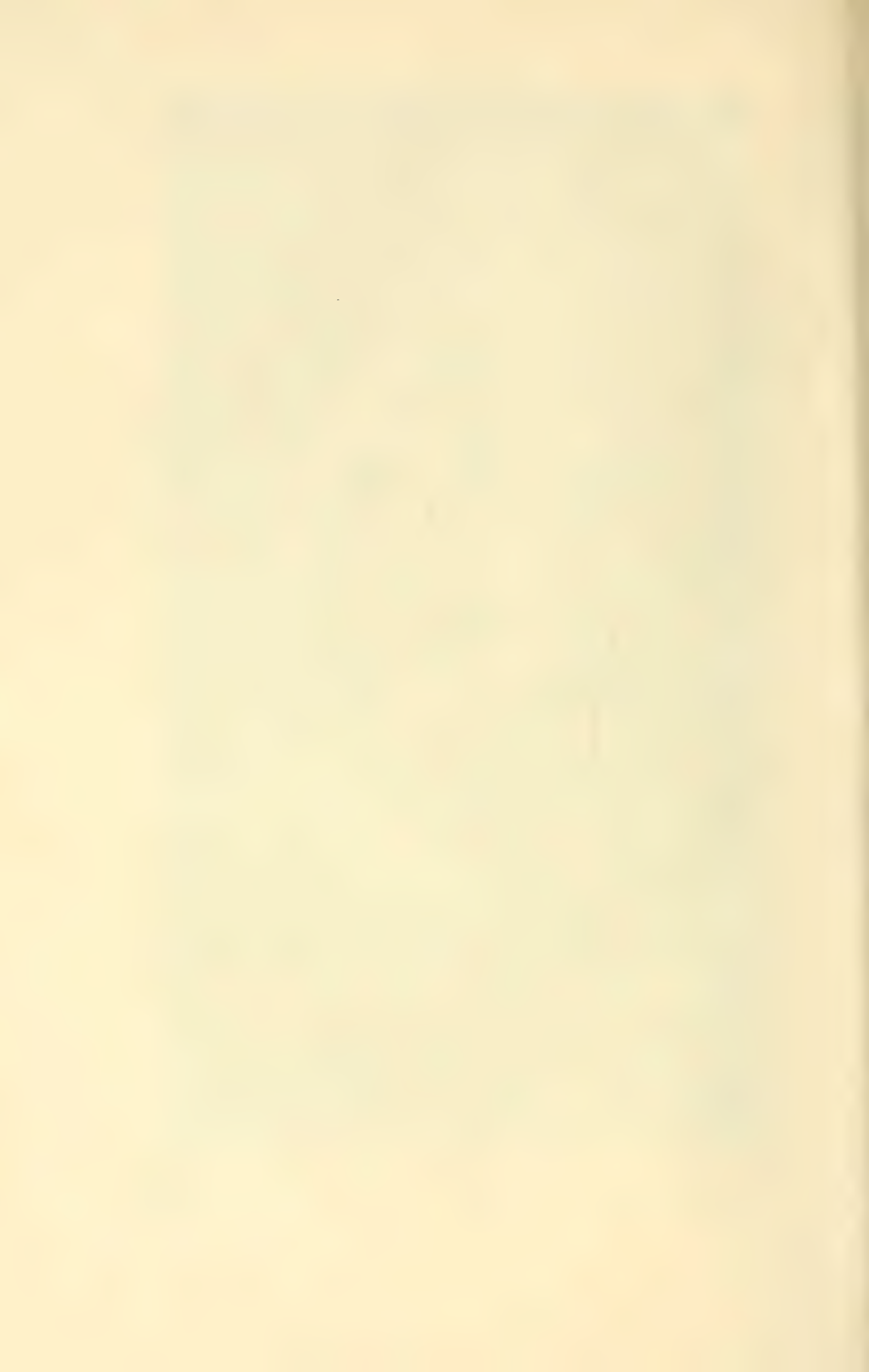
Florenz, das als Oberhaupt der Bewegung mit Mäßigung hätte vorgehen sollen, vermochte seine radikalen Elemente nicht zurückzuhalten. Mit dem Rufe »Tod den Pfaffen und Mönchen!« stürzte sich das Volk auf die Anhänger der Kirche, mordete die Geistlichen oder begrub sie bei lebendigem Leibe. Den päpstlichen Legaten hieb der Mob in Stücke.

Bologna und Perugia vertrieben gleichfalls ihre päpstlichen Legaten, und das Volk schrie: »Tod der Kirche!« Andere Städte und Provinzen des Kirchenstaates folgten dem Beispiele von Florenz: Umbrien mit Assisi, die Romagna, die Marken, Ravenna, selbst die Campagna hißten die rote Fahne; nur Rom, zerrüttet durch inneren Hader, verhielt sich, ungeachtet der Schreiben und Aufforderungen der Florentiner, zu dem furchtbaren Sturme gleichgültig, der die päpstliche Herrschaft zu zertrümmern drohte. Rom fühlte trotz seiner Apathie instinktiv, daß es seine Macht und seine ganze Existenz dem Papste und nur dem Papste ganz allein verdanke, auf dessen Rückkunft aus Frankreich es hoffte. Auch hatte es noch mit Florenz alte Rechnungen zu quittieren: als der Tribun Rienzi auf dem Kapitol das Banner der römischen Republik aufpflanzte, hatte Florenz beim Zertreten dieses Zeichens der Freiheit mitgewirkt.



Phot. Alinari.

Andrea Vanni. Heil. Katharina. San Domenico in Siena.



In dieser Zeit des Kampfes, der für ewig die Bande zwischen dem Papsttum und Italien zu zerreißen drohte und die Rückkehr der Nachfolger des heil. Petrus aus dem stillen fernen Avignon nach Rom unmöglich zu machen schien, dringt ein Ruf der Versöhnung aus Siena: es war nur die schwache Stimme einer Nonne, doch fand sie bald einen mächtigen Widerhall in der ganzen Christenheit. Diese Nonne, Katharina Benincasa mit Namen, bleibt eine der wunderbarsten Frauengestalten der neueren Geschichte, gleich ausgezeichnet durch ihren scharfen Verstand wie besonders durch eine seltene Kenntnis von Menschen und Welt.

Diese Frau ist wahrlich eine seltene Erscheinung: nur dreiunddreißig Jahre ist sie alt geworden, war bis zum dreißigsten des Schreibens unkundig und hat es trotz dieser verhältnismäßig kurzen Lebensdauer fertig gebracht, die erste Diplomatin ihrer Zeit zu werden, Päpste und Könige zu belehren, Nationen zu versöhnen und mehrere Bände von Schriften zu hinterlassen, die eine wahre Schatzkammer der Weisheit und zugleich eines der kostbarsten Vermächtnisse des XIV. Jahrhunderts sind. »Ein kontemplativer und zugleich tätiger Geist« — schreibt der Herausgeber ihrer Briefe — »vereinigte Katharina in sich die schönsten Vorzüge der Jungfrau und Mutter, des Einsiedlers und Bürgers, der Nonne und des Priesters, des liebenden Seraphs und des mit Licht und Schönheit gewappneten Erzengels.«

Katharina Benincasa wurde zu Siena am Osterfest des Jahres 1347 geboren. Ihr Vater Jacoppo war von Beruf Färber, und ihre Mutter, Namens Lapa, eine Tochter des in Vergessenheit geratenen Poeten Muzio Piegenti. Die Ehe war überaus kinderreich und zählte vierundzwanzig Sprößlinge.

Ein Jahr nach Katharinas Geburt wütete in Siena jene furchtbare Pest, der in Stadt und Umgegend 80 000 Menschen zum Opfer fielen. Die ersten Eindrücke des Kindes waren Eindrücke des Schreckens und der Verzweiflung, der Trauer und des Hungers inmitten inbrünstiger Gebete.

Schon als sechsjähriges Mädchen hatte sie Erscheinungen und sah Christus, umgeben von Heiligen, wie er sie zum Leben in der Wüste einlud. Auch hatte sie von einer heiligen Frau gehört, die in einer entfernten Grotte wohnte; sie nahm daher ein Stück Brot und ging aus, nach ihr in der Wildnis zu suchen, bis sie vor Mü-

digkeit zusammenbrach. In diesem Zustande fand die Mutter sie des Abends auf und brachte sie nach Hause.

Im zwölften Lebensjahre wollte man Katharina verheiraten und befahl ihr, sich hübsch zu kleiden. Das Mädchen eilte hilfesuchend zu seinem Beichtvater Fra Raimondo, der aber darin nichts Böses entdecken konnte. Unzufrieden suchte sie einen anderen Beichtvater auf, und dieser riet ihr, sich das Haar abzuschneiden; dann werde kein junger Mann um ihre Hand mehr werben. Katharina befolgte diesen Rat. Kurz darauf aber verunstalteten sie noch derart die Pocken, daß sie fortan gegen alle weltlichen Versuchungen gefeit war. Die frommen Eltern sahen bald ein, daß sie sich zum gewohnten Familienleben nicht werde zwingen lassen und erlaubten ihr, in den Orden der Tertiarierinnen des heil. Dominicus, genannt »Le Mantellate«, einzutreten. Diese Dominicanerinnen, durchweg Witwen und lebensmüde Frauen, die den hervorragendsten Familien der Stadt angehörten, aber den strengen Klosterregeln gar nicht unterworfen waren, wollten anfangs das junge Mädchen nicht aufnehmen. Erst nach längerem Drängen gaben sie nach. Und so nahm denn Katharina im Jahre 1362 den Schleier und wurde Dominicanerin.

In erstaunlich kurzer Zeit hatte sie sich die allgemeine Achtung und innerhalb der Gesellschaft, der sie angehörte, eine wahrhaft einflußreiche Stellung zu erringen gewußt. Der Republik standen damals die Reformatori vor, eine der schlechtesten Regierungen Sienas. Katharina besaß den Mut, diese Signoria, deren Mitglieder mehr für ihre Taschen als für das gemeine Wohl sorgten, durch sehr strenge Briefe an den Weg der Pflicht zu gemahnen. In einem dieser Briefe rechtfertigt sie sich, warum sie an die Mitglieder der Regierung schreibe: die Liebe zu ihnen, von der ihr Herz erfüllt sei, sowie der Schmerz über ihre bösen Werke und Sitten, die dem Willen Gottes widerstreben, dränge sie dazu.

Aber nicht nur an die Signoria von Siena schickte sie solche Mahnbriefe; überallhin, woher immer ihr die Kunde von Übergriffen der Regierung kam, drang ihre warnende Stimme; denn sie fühlte sich als eine Sendbotin Gottes. So schrieb sie an die Konsuln und Gonfalonieri in Bologna, so an die wilden Gewaltherrscher Belforti in Volterra. Ihre Briefe wurden nicht etwa verspottet, nein, sie verfehlten niemals ihren hohen Zweck, denn sie enthiel-

ten Worte des tiefsten Glaubens und der glühendsten Liebe. In Siena gewann sie den Podestà Pietro del Monte und den Capitano del popolo, Maler Andrea di Vanni für sich, die ihrem Rate folgten und ihren ganzen Einfluß aufboten, um die Parteikämpfe zu beschwichtigen.

Die in beständiger Fehde miteinander lebenden sienesischen Geschlechter riefen Katharinas Vermittlung an. Die Menscheit war damals noch ganz allgemein im Mystizismus befangen, und der Glaube, daß der Schöpfer reine, fromme Seelen auswähle, um durch sie die Wahrheit zu offenbaren, ließ Erscheinungen von der Art Katharinas im Glorienschein der Heiligkeit erstrahlen.

Als Beispiel dafür, wie groß ihr Einfluß auf die Gemüter war wird folgende Begebenheit erzählt: Die Regierung der Reformatori verurteilte den jungen Perugianer Nikolaus Tuldo zum Tode, da er gemeinsam mit einigen Bürgern Sienas ein Komplott gegen sie versucht hatte. Tuldo, der überzeugt war, daß das Recht auf Seiten der Verschwörer sei, verzweifelte an Gottes Gerechigkeit und lästerte die Vorsehung. Die Priester, die ihn auf den Tod vorbereiten sollten, wies er von sich und von den Tröstungen der Religion wollte er nichts wissen. Als Katharina dies erfuhr, ging sie zu ihm ins Gefängnis, und es gelang ihr, den Jüngling durch ihre Güte so umzuwandeln, daß er sich wieder mit Gott aussöhnte und gläubig zum Schafott ging, nur das eine bittend, Katharina möge ihn in den letzten Augenblicken nicht verlassen. Als er sie erblickte, heiterte sich sein Antlitz auf, lächelnd bat er, sie möge ihm das Zeichen des Kreuzes auf die Stirne machen, und seine letzten Worte waren: Jesus — Katharina.

Wiederholt wüteten Pestseuchen in diesem unheilvollen Jahrhundert. Das Jahr 1375 brachte wiederum den schwarzen Tod, der die Bevölkerung dezimierte und Katharina in ihrer Vaterstadt vollauf Gelegenheit gab, ihre Menschenliebe zu betätigen. Schon damals blickte man zu ihr empor wie zu einer wunderbaren und heiligen Frau. Als sie sich in Gesellschaft einiger Tertiarierinnen und Dominicaner sowie ihres Beichtvaters Raimondo nach Pisa begab, begrüßte man sie dort wie einen Apostel. Der Tyrann Gambacorti und Erzbischof Maricotti kamen ihr entgegen.

Katharina hatte sich ein hohes Ziel gesteckt. Vor allem wollte sie die Idee Urbans IV. verwirklichen und die Truppen der italieni-

schen Condottieri gegen die Türken aufbieten, die eben Rhodus bedrohten. Der Gedanke war bei den italienischen Patrioten sehr populär, denn man hoffte auf diese Weise die rohe Soldateska los zu werden, die zu einer geradezu furchtbaren Landplage geworden war. Katharina schrieb in diesem Sinne an Bernabò Visconti, Karl V. und die Königin Johanna.

Auch träumte sie davon, daß der neue Kreuzzug vielleicht zur Wiedervereinigung der orientalischen Kirche mit der römischen führen könnte. Die byzantinischen Kaiser, ringsum von den Türken bedrängt, waren in einer traurigen, bedauernswerten Lage. So hoffte Katharina, daß die Byzantiner für die Hilfe gegen die Ungläubigen das Schisma aufgeben und aus »Bastarden der Kirche zu deren rechtmäßigen Söhnen« werden könnten. Für diesen Plan wollte sie vor allen anderen Giovanni Acuto[1]) gewinnen, den mächtigsten Condottiere der Zeit, der seit einer Reihe von Jahren die Städte Mittelitaliens brandschatzte.

Energisch wie immer, schickte sie ihren Beichtvater an Acuto und forderte ihn in einem für sie äußerst charakteristischen Briefe auf, gegen die Ungläubigen in den Kampf zu ziehen, denn es sei eine Beleidigung Gottes, Christen zu bekriegen. Erst wenn er ins heilige Land ziehe, verdiene er den Namen eines wahren Ritters, während er jetzt nur ein Streiter des Satans sei. Katharina hatte geglaubt, Acuto zu einem ebenso willfährigen Sohn der Religion bekehren zu können, wie es ihr bei einem anderen Engländer, Guglielmo Flate, gelungen war, der sich in der Einsiedelei zu Leccetto verschloß, mystische Grübeleien betrieb, den Leib kasteite und der Sieneserin ganz ergeben war.

Acuto gab ihr zwar eine überaus höfliche Antwort und soll auch versprochen haben, gegen die Ungläubigen kämpfen zu wollen, zog es aber einstweilen vor, gegen Gläubige ins Feld zu rücken, und zwar in päpstlichem Sold, in Diensten der Avignoner Kurie, die ihn gegen die Liga der widerspenstigen Städte gedungen und seinem Heer den Namen »Compagna santa« gegeben hatte.

Katharina kam zur Überzeugung, daß vor allen Dingen das eigene Vaterland beruhigt werden mußte, ehe noch an einen Kreuzzug gegen die Türken zu denken war. Als erste Aufgabe erkannte

[1]) Eigentlich John Howkwood, ein Engländer.

sie die Notwendigkeit, den Papst nach Rom zurückzuführen, um so der ewigen Stadt jenen Rang wiederzugeben, den sie eingenommen hatte, seit das Christentum zur Weltreligion geworden war. Benincasa fühlte sich als Sendbotin Christi, gleichzeitig aber als italienische Patriotin. Sie sprach die toscanische Mundart wie ein Dante und Petrarca und weinte wie diese über die blutigen Wirren, die ihr Vaterland zerfleischten.

Allmählich waren in der jungen Frau zwei Ideale herangereift: die Beruhigung der ganzen Christenheit zum Heil von Religion und Kirche und die Beruhigung Italiens zum Heil der Nation. »Für den Frieden« — so wiederholte sie immer — »gäbe ich, wenn ich könnte, mein Leben tausendmal hin.« »Gebet mir den Ölzweig des Friedens« — schrieb sie in einem Briefe — »und selbst die Stummen werden in Freude aufjauchzen und mit lauter Stimme rufen: Friede, Friede!« Genau so rief Petrarca in seiner unsterblichen Kanzone: pace! pace!

Allein dieser Friede war schwer zu erreichen. Benincasa schwebte, wie einst dem heiligen Franziskus, im Traume jene urchristliche Kirche vor, die ihr Ziel einzig in der Erlösung der Menschheit erblickte. Sie erkannte die Verderbtheit, die in der Hierarchie eingerissen war, und so urteilt sie über Priester und Mönche sehr streng: »Von Hochmut aufgebläht, sind sie unersättlich im Häufen von Reichtümern und gehen unter in den Freuden der Welt« oder »die Reichtümer sind der Tod der Seele, eine Schande und Betörung der Mönche«. An anderer Stelle sagt sie, die Mönche hätten »ihre Seelen verspielt«, womit offenbar das Würfel- oder Zara-Spiel gemeint ist, das in den Klöstern sehr verbreitet war. Die unwürdigen Priester vergleicht sie mit Unkraut im Garten der heiligen Kirche und klagt, daß dieser Garten so verunreinigt werde. »Divoratori delle anime«, Seelenmörder! ruft sie schließlich verzweifelt aus.

Ihr oberster Wunsch war, den Papst wieder in Rom zu sehen, im Vollbesitze der geistlichen Gewalt. Auch wollte sie nicht dulden, daß er blutige Kriege führe, statt sich eifrig den Angelegenheiten der Kirche zu widmen. »Kommet nicht mit bewaffneter Macht« — schreibt sie an den Papst — »der Glanz der Kirche läßt sich nicht mit dem Schwerte wiederherstellen, nicht durch Krieg und Greuel, sondern einzig durch Sanftmut und Frieden. Den Zauberstab der Gerechtigkeit muß die Hand der Liebe halten.«

Vorderhand waren dies unerreichbare Ideale. Infolge der Revolution in der Arnostadt belegte Gregor das florentinische Volk mit dem großen Kirchenbanne. Die Avignoner Kurie befahl, die Kirchen zu schließen, und setzte das kirchliche Recht für die dortigen Einwohner und deren Habe außer Kraft. Auch sollte es jedermann erlaubt sein, einen Florentiner, wo immer er ihn treffe, straflos zu berauben und gefangen zu nehmen.

Florenz verteidigte sich, so gut es konnte. Es traten Bruderschaften ins Leben, welche die dringendsten geistlichen Bedürfnisse befriedigen sollten. Statt des Gottesdienstes wurden gemeinschaftlich jene frommen Gesänge, »Laudes«, gesungen, die sich von Umbrien her über ganz Toscana verbreitet hatten; statt der Geistlichkeit versahen die Ältesten alle rituellen Funktionen, tauften die Kinder, segneten die Ehebündnisse ein und bestatteten die Toten. Die Bevölkerung litt zwar sehr unter der Ausschließung aus der christlichen Gemeinschaft, aber auch für die Kirche konnten diese Maßregeln verderblich werden. War doch damit der späteren Reformationsbewegung ein Beispiel gegeben, daß die Laienwelt den Klerus entbehren und in ihrer Weise durch Lobgesang und Gebet den Höchsten preisen könne.

Der Bannfluch versetzte dem Florentiner Handel den empfindlichsten Schlag: die Kaufleute und Bankiers der Stadt trieben Finanzgeschäfte in der ganzen Welt. Den unehrlichen Schuldnern bot der Bann aber einen willkommenen Vorwand, sich allen Verbindlichkeiten zu entziehen. Vielen Kaufhäusern von Florenz drohte der Bankerott. Die Stadt war in ihrem wundesten Punkte getroffen, ihr Wohlstand aufs ärgste gefährdet. Die Signoria beschloß daher, eine Deputation an Katharina zu entsenden, damit diese Nonne mit ihrem ungewöhnlichen Einfluß die Vermittlerrolle zwischen Florenz und dem Papst übernehme.

Unverzüglich begab sich Katharina nach Florenz, woselbst sie von Niccolò Soderini, einem Guelfen, gastlich empfangen wurde; dieser stellte sie auch der Signoria vor.

Man hätte für die schwere Mission keine geeignetere Diplomatin finden können als diese ergebenste Tochter der Kirche und glühendste Patriotin. Sie schickte sogleich ihren Beichtvater Fra Raimondo nach Avignon mit einem Schreiben an Gregor XI., worin sie mit

schrankenloser Kühnheit die Fehler rügte, welche die Kirche begangen hatte, und gleichzeitig auf die besten Auswege wies.

In ihren Briefen an den Papst hatte sie eine ganz eigene Art, sich auszusprechen. Alles, was sie denkt, sagt sie mit der Herzlichkeit, Offenheit und Unterwürfigkeit einer Tochter, aber auch mit einer gewissen Entschiedenheit. Gregor spricht sie öfters mit »Mein süßes, heiligstes Väterchen« an, »Babbo mio dolce, babbo santissimo mio«; sie unterschreibt sich »Eure unwürdige, armselige Katharina«, »La vostra indegna misera, miserabile Caterina«; zugleich wünscht sie aber dem Papste, daß Gott in seiner unendlichen Gnade ihm die Nachgiebigkeit des Charakters und Erstarrung des Herzens nehmen und ihn zu einem anderen Menschen, zu einem wahren und guten Hirten umwandeln möge. Auch schickte sie in ihrem liebevollen Vertrauen dem Oberhaupt der Kirche fünf verzuckerte Orangen, nach der Sitte der Zeit schön vergoldet, ein Geschenk, das der Papst erwiderte.

Trotz dieser Unterwürfigkeit und Demut betrachtete sich Katharina als Sendbotin Gottes, berufen, dem Oberhaupte der Kirche Christi Willen zu offenbaren. Sie mahnt ihn mit Nachdruck: »Ich spreche zu Dir, süßer Christus auf Erden, im Namen des Christus, der im Himmel herrscht.« Aus Florenz schreibt sie ihm, daß Gott, wenn er der Kirche die irdischen Güter genommen, damit nur seinen Willen habe kundgeben wollen, auf daß seine Kirche zu ihrem Urzustand zurückkehre, wo sie arm und sanft gewesen; zu den Zeiten der Heiligen des Herrn, zu den Zeiten, da sie, nur um die Verherrlichung Gottes bemüht und um das Seelenheil der Menschheit besorgt, alle weltlichen Angelegenheiten, welche sie jetzt ins Verderben bringen, von sich fern gehalten. Im Namen des heiligen Geistes fordert ihn Katharina auf, den Stuhl Petri wieder einzunehmen.

Der Papst aber lieh sein Ohr den französischen Kardinälen und nicht den sanften Worten der Sienesin. Die Kurie schickte unter dem Oberbefehle des Kardinals Robert von Genf eine neue Armee nach Italien, die im Verein mit der »Heiligen Kompagnie« Acutos Faenza mit Feuer und Schwert zerstörte. Auch Imola, Camerino und Macerata hatten das päpstliche Joch abgeschüttelt. Die Florentiner erkannten, daß die Vermittlung Katharinas nahezu fruchtlos sei, und organisierten ihre Liga weiter. Den Oberbefehl über die

gemeinsamen Heere übertrugen sie Rudolf da Varano, der bis dahin in päpstlichen Diensten gestanden hatte.

Unter diesen Umständen beschloß Katharina, nach Avignon zu reisen. Mit einem Gefolge von zwanzig Personen, zum Teil geistlichen, zum Teil weltlichen Standes, brach sie von Siena auf, traf am 18. Juni in der päpstlichen Residenz ein und wurde zwei Tage darauf vom heiligen Vater empfangen. Sie sprach in ihrem toscanischen Dialekt. Fra Raimondo machte den Dolmetsch und übersetzte ihre Worte ins Lateinische. Durch ihre bloße Erscheinung, Entschlossenheit und feste Überzeugung, daß alles, was sie spreche, auf göttlicher Eingebung beruhe, machte sie auf Gregor einen tiefen Eindruck. Der Papst erklärte, daß er aufrichtig den Frieden wünsche. Zum Beweise vertraue er ihr die Leitung der Angelegenheit an: sie möge nur die Ehre und das Wohl der Kirche wahren.

Doch in Florenz mißtraute man dem unter französischem Einflusse stehenden Papste und hatte wenig Hoffnung auf ein billiges und gelindes Vorgehen seitens der Kurie. Die radikale Partei der »Acht vom Kriegsausschusse« war überhaupt gegen die Absendung einer Gesandtschaft nach Avignon gewesen und fuhr fort, in offener Feindschaft gegen die Kirche vorzugehen und namentlich die geistlichen Güter mit hohen Steuern zu belegen. Diese Lage nützten die französischen Kardinäle aus und suchten darzutun, daß man die italienischen Städte nur mit Waffengewalt niederwerfen könne. Gegen Katharina selbst begann eine erbitterte Hetze, ein Kampf voller Ränke und Intrigen. Die Würdenträger des päpstlichen Hofes verbündeten sich aus Furcht, der Papst könnte nach Rom zurückkehren, mit der ganzen weiblichen Gesellschaft, die hier in Regierungsangelegenheiten eine große Rolle spielte, um die Nonne anzuschwärzen, lächerlich zu machen und zu erniedrigen. Katharinas Mangel an theologischer Gelehrsamkeit, ihre Unkenntnis scholastischer Doktrinen wurde immer wieder mit Nachdruck betont, um sie als einfältiges Frauenzimmer ohne jede Bildung hinzustellen, dessen Ratschlägen man durchaus kein Gehör geben dürfe. Ihre asketischen Verzückungen wurden verspottet, ja es kam so weit, daß eine Nichte des Papstes ihr auflauerte und — als Katharina einmal in der Kirche nach Empfang der Kommunion in Extase geraten war — die Gelegenheit wahrnahm, ihr eine lange Nadel in den Fuß zu stoßen. Blutend verließ Katharina die heilige Stätte.

Die edle Tertiarierin begegnete allen diesen schändlichen Intrigen mit überlegenem Verstande wie feinem Takt und wußte ihre Würde vollauf zu wahren. Diese Haltung bestärkte Gregor nur noch mehr in der Überzeugung, daß er es mit einer ganz außergewöhnlichen Frau zu tun habe, und sein schwacher Charakter beugte sich vor ihrer Willenskraft. Immer häufiger unterhielt er sich mit Katharina über Angelegenheiten der Kirche und folgte ihrem klugen Rat. Er glaubte daran, daß sie Visionen habe, in denen ihr der Himmel seinen Willen offenbare.

Tief durchdrungen vom Glauben an ihre göttliche Sendung, trat sie vor dem Papste und seinen Kardinälen immer eindringlicher für die Reform der Kirche ein, für die Rückkehr zum evangelischen Christentum, für den Kampf gegen Simonie und Sittenlosigkeit des Klerus. All das, meinte sie, würde sich zum Bessern wenden, wenn nur der Papst seinen Sitz nach der heiligen Stadt zurückverlegt hätte, die er niemals wieder verlassen dürfte, nach dem ewigen Rom. Mit der ganzen Glut ihrer Beredsamkeit suchte sie ihn zu diesem Schritte zu bewegen.

Ganz Avignon, ganz Frankreich fürchtete sich vor dieser Möglichkeit. Man ängstigte den Papst mit dem römischen Klima, dem Wankelmut und der Unzuverlässigkeit der dortigen Bevölkerung, man warnte ihn vor dem Haß des Adels und den vergifteten Feigen, durch deren Genuß, wie man sagte, Benedickt XI. gestorben war.

Im Geiste für Katharina gestimmt, fand der Papst doch nicht den Mut, Avignon zu verlassen. Er befürchtete eine Revolution in der Stadt und war besorgt, seine Umgebung könnte ihn gewaltsam zwingen, an Ort und Stelle zu bleiben. Da riet Katharina zu einer List: man solle, erklärte sie, »un santo inganno« anwenden und sich stellen, als ob man erst in einigen Wochen aufbrechen wolle, unterdessen aber heimlich die Abreise nach Kräften beschleunigen. Gregor befolgte diesen Rat. Am 13. August 1376 nahte unvermutet eine Galeere den Mauern der Stadt, die Tore öffneten sich, und mit fünfzehn Kardinälen begab sich der Papst direkt zum Hafen. Das Volk war überrascht, ganz verblüfft von dieser Eile, und nur der Vater des Papstes klagte und weinte und wollte verzweifelt die Abfahrt verhindern. Auf dem Wege zum Hafen hätte den Papst beinahe sein Maultier abgeworfen — was natürlich als ein böses Vorzeichen gedeutet wurde.

II.

In der Tat war Gregors Rückkehr nach Rom voll widriger Zufälle und mit vielem Mißgeschick verbunden.

Kaum hatte die päpstliche Flotte Marseille verlassen, als sich ein so heftiger Sturm erhob, daß die Wogen einen Bischof vom Verdeck in die Tiefe rissen. Erst nach sechzehn Tagen ankerte man in Genua.

Das schreckte den Papst vor der Weiterfahrt zurück, um so mehr, als die Florentiner durch ihre Agenten das Volk von Rom aufwiegelten, und sehr beunruhigende Gerüchte bis Genua drangen.

Katharina hatte dies geahnt. Auf dem Landwege eilte sie dem Papste nach, um ihn frischen Mut einzuflößen und ihn zur Weiterreise zu bestimmen. Aus Furcht vor seiner Umgebung besuchte er sie nur heimlich des Nachts im Kloster. Jedesmal kehrte er an Mut gestärkt und mit größerer Zuversicht zurück, fest entschlossen, das begonnene Werk zu vollenden.

Am 20. Oktober trat er die Weiterfahrt an. Das Meer war diesmal noch stürmischer als das erstemal, und die Mehrzahl der Begleiter des Papstes erkrankte, so der Kardinal Narbonne, den man in Pisa ans Land bringen mußte, wo er auch starb.

Erst am 5. Dezember ging man nach vielen Gefahren in Corneto vor Anker. Von dort aus wurden mit den Römern Unterhandlungen angeknüpft. Nach langem Verhandeln erkannten diese schließlich die Oberhoheit des Papstes über das sogenannte Patrimonium Petri und die Stadt Rom an, wofür der Papst auf die richterliche und militärische Gewalt zugunsten der Gemeinde verzichtete; doch mußten die Anführer der bewaffneten Macht ihm Treue schwören.

Der Einzug in Rom war feierlich, doch mit bescheidenem militärischem Gefolge, denn Katharina hatte den Papst beschworen, alles kriegerische Gepränge zu vermeiden und nur mit dem Kreuze in der Hand die Stadt zu betreten.

Die päpstlichen Statthalter hörten aber nicht auf die sanfte, liebreiche Stimme Katharinas und schädigten durch ihre Grausamkeit und Härte die Interessen der Kirche.

Die Stadt Cesena hatte, zum äußersten getrieben, dreihundert Bretonen von der päpstlichen Besatzung niedergemacht. Der Legat

nahm furchtbare Rache. Mit französischen Truppen wurden gegen viertausend Einwohner auf den Straßen und in den Häusern niedergemetzelt und achttausend retteten durch Flucht das nackte Leben. In ganz Italien, am stärksten in Rom, erhob sich ein Sturm der Entrüstung, und ein allgemeiner italienischer Krieg drohte der Kirche. Aber die Schlappe, die der Neffe des Papstes in Toscana erlitten hatte, und die Furcht vor Barnaba Visconti, der die allgemeine Bewegung, die gegen das Papsttum im Gange war, zur Ausdehnung seiner Herrschaft benutzen wollte, bewirkten, daß die Curie mildere Saiten anschlug. Sie versöhnte sich mit Bologna, beruhigte das römische Volk und bewog den Oberbefehlshaber der florentinischen Liga, Rudolf da Varano, zur Rückkehr in päpstliche Dienste.

Nur Florenz blieb unversöhnlich und weigerte sich, den Versprechungen der Curie mißtrauend, die beschlagnahmten Kirchengüter herauszugeben, die päpstlichen Gerichtshöfe wieder einzusetzen und die Liga aufzulösen. Ja, die Acht vom Kriegsausschusse nahmen den Kampf gegen die Kirche mit deren eigenen Waffen auf, beantworteten den bereits seit anderthalb Jahren auf der Republik lastenden Bann mit einer Nichtigkeitserklärung desselben und faßten den Beschluß, eine eigene Hierarchie einzuführen, die Kirchen zu öffnen und die in der katholischen Kirche üblichen Zeremonien gegen den Willen des Papstes vorzunehmen.

Die Curie erschrak. Der schönste reichste Teil Italiens drohte sich von der Kirche loszureißen. Gregor wandte sich daher neuerdings an Katharina, sie möchte die Vermittlerrolle zwischen Rom und Florenz übernehmen. Diese kam der Aufforderung nach und rechnete dabei auf die Guelfen, die, wenn auch zeitweilig niedergeworfen, immer noch stark genug waren, im günstigen Momente die Zügel der Regierung zu ergreifen. Sie schickte deshalb an das Volk von Florenz ein Schreiben, in dem sie zum Frieden mit der Kirche mahnte. Auch begab sie sich bald zur Förderung ihrer Pläne persönlich dorthin und wurde wiederum von Niccolò Soderini und anderen Guelfen freundlich aufgenommen.

Die Verhandlungen drehten sich natürlich um die Forderung, daß der Papst den Bann zurücknehme, wofür die Florentiner ihrerseits politische Zugeständnisse machen sollten.

Die klerikalen Elemente unterstützten Katharina mit allen Kräften in ihren Bemühungen, Mit den Friedensaussichten gelangte auch

die Guelfenpartei wieder zu großem Einfluß auf die Regierung, indem sie sich auf die Kaufmannschaft stützte, die ein Wiederaufblühen und einen ruhigen Fortgang der Geschäfte sehnlichst wünschte.

Leider war den Guelfen die Mäßigung fremd. Sie wollten die Revolution mit Gewalt ersticken und verbannten sofort gegen hundert Anhänger der antipäpstlichen Liga, die öffentliche Ämter innehatten, aus der Stadt.

Gonfaloniere (Vorsteher) der Justiz war dazumal Sylvester de' Medici, der bereits seine Macht auf den frondierenden Elementen des Volkes aufzubauen begonnen hatte. Den Medici kam das Aufstreben der Guelfen sehr ungelegen. Sie ließen daher Gerüchte ausstreuen, Katharina sei schuld an der Vertreibung der Ghibellinen.

Das Volk war aufgehetzt und wollte an der Unheilstifterin Rache nehmen. Der Pöbel drang in ihre Wohnung, um sie zu ermorden. Sie jedoch trat unerschrocken dem ersten Eindringling mit den Worten entgegen: »Ich bin es, die du suchst, töte mich, aber im Namen Gottes verbiete ich dir, meinen Freunden ein Leid anzutun.« Die Angreifer wichen zurück. Katharina beklagte sich später, daß Gott sie damals des Märtyrertodes nicht für würdig befunden habe.

Die Sendung Katharinas schlug also fehl. Sie, die mit dem Zauber ihrer Persönlichkeit den Papst gefangen genommen hatte, war dem florentinischen Volke gegenüber machtlos.

Mächtigere traten nun auf den Schauplatz: zunächst der König von Frankreich, dann Barnaba Visconti. Sie sollten Unterhandlungen zwischen der Curie und Florenz anbahnen.

Aber kaum waren die Florentiner Gesandten in Rom angelangt, da starb Gregor, voller Sehnsucht nach seinem geliebten Avignon und aufgerieben durch die italienischen Wirren.

Allein Katharina wachte weiterhin über dem Friedenswerk. Gregor XI., der ein Schisma voraussah, hatte aus Furcht, es könnte anläßlich der Wahl seines Nachfolgers zwischen französischen und italienischen Strömungen zum Kampfe kommen, eine Bulle hinterlassen, welche die Vorschriften über das Konklave vereinfachte.

Gleich am Tage nach seiner Bestattung kam es zur Wahl. Die Kardinäle, vorwiegend Franzosen, wollten um jeden Preis einen der

Ihrigen wählen. Aber Rom befand sich in leidenschaftlicher Erregung, das Volk schrie: »Wir wollen einen Römer oder Italiener!« Die Vorstände der einzelnen Stadtquartiere stürmten in die Kapelle, wo das Konklave tagte und drohten den Kardinälen, daß ihre Köpfe, wenn sie nicht einen Römer wählten, bald ein röteres Rot bekommen würden, als es ihre Kardinalshüte hätten.

Die entsetzten Franzosen verzichteten auf die Wahl eines Landsmannes und wollten sich mit einem Frankreich wohlgesinnten Papste zufrieden geben. Da aber im heiligen Kollegium kein geeigneter Kandidat zu finden war, so wurde die Kandidatur des Erzbischofs von Bari beschlossen, eines frommen und sittenstrengen Priesters, dem auch das Haus Anjou gewogen war.

Das Volk lärmte; denn es wollte mit aller Gewalt einen Römer haben, läutete Sturm mit allen Glocken und schleppte Brennmaterialien an den Mauern des Vatikans zusammen, um die ungefügen Kardinäle zu verbrennen.

Beim Skrutinium vereinigte der Erzbischof von Bari alle Stimmen auf sich, mit Ausnahme der des Kardinals Orsini, der als Römer für sich die meisten Chancen zu haben glaubte, aber nicht gewählt wurde, weil man ihn fürchtete: denn er gehörte einem der mächtigsten, aber auch gewalttätigsten Geschlechter an und war überdies noch sehr jung.

Um dafür an den Kardinälen Rache zu nehmen und einen Tumult in Szene zu setzen, trat nun Orsini auf den Petersplatz und verkündete dem Volke, daß der Kardinal Tibaldeschi gewählt sei. Der war allerdings ein Römer, aber schon ein hinfälliger Greis.

Das Volk stieß Freudenrufe aus, erbrach das Tor des Palastes und wollte seinen Papst sehen. Im ersten Schreck glaubten die Kardinäle, die Menge werde sie alle ermorden, wenn sie den wahren Sachverhalt erfahre; sie setzten daher schleunigst Tibaldeschi die Tiara aufs Haupt, bekleideten ihn mit den Pontifikalgewändern und führten ihn auf den Thron. Sie selbst aber flohen verkleidet teils nach der Engelsburg, teils aus der Stadt hinaus. Der wirkliche Papst versteckte sich, halbtot vor Angst, in irgendeinen Winkel des Vatikans.

Als nun Tibaldeschi zu sich kam, enthüllte er die wahre Sachlage und erklärte, daß der Erzbischof von Bari der rechtmäßige Papst sei.

Auf das hin bemächtigte sich aller eine grenzenlose Wut, die flüchtigen Kardinäle wurden gesucht, und nur mit Mühe gelang es den Stadthauptleuten, das Volk durch die Erklärung zu beschwichtigen, daß der Erwählte, wenn auch kein Römer, so doch ein Italiener und somit den Wünschen des Volkes Genüge geschehen sei.

Am 18. April, am Osterfeste, nahm der neue Papst den Namen Urban VI. an und ergriff vom Lateran Besitz. Er war stolz, heftig und ungestüm. Sogleich gab er im Konsistorium den Kardinälen kund, daß er eine Kirchenreform durchführen wolle: er verlange die Rückkehr zur apostolischen Einfachheit, jeder Bischof habe in seiner Diözese Aufenthalt zu nehmen und sich mit deren Angelegenheiten zu befassen, auch verbiete er den kirchlichen Würdenträgern, von Fürsten und Königen Geschenke anzunehmen.

Diese Neuerungen behagten natürlich den Kardinälen sehr wenig, am allerwenigsten den Franzosen, die Rom verließen, ihren Wohnsitz nach Anagni verlegten und zugleich bretonische Condottieri zu Hilfe riefen. »Miserabili«, »Demoni incarnati« nennt sie Katharina.

Unterdessen hatte sich der Papst mit vier Kardinälen im Vertrauen auf den Schutz der Römer in Tivoli niedergelassen. Die Römer wurden aber von den Bretonen geschlagen, die französischen Kardinäle erklärten Urbans Wahl für nichtig und forderten in einer eigenen Encyklika die christliche Welt auf, ihm den Gehorsam zu verweigern. Zu Fundi hielten sie ein neues Konklave ab, aus dem der Kardinal von Genf, der erst vor kurzem das Blutbad in Cesena angerichtet hatte, als Gegenpapst hervorging.

Wohl protestierten die drei italienischen Kardinäle — Tibaldeschi war inzwischen gestorben — dagegen und flüchteten sich auf ein Schloß der Orsini. Urban blieb vereinsamt, ohne eine Zufluchtsstätte, denn selbst die Engelsburg war in der Gewalt eines Gouverneurs, der zu den Franzosen hielt. Unstet irrte er in Rom umher und suchte bald in Santa Maria Nuova, bald auf dem Forum, bald in Santa Maria die Trastevere Schutz.

In diesen schweren Tagen fand er einen starken Bundesgenossen an der Tertiarierin von Siena. Sie stellte sich sofort an die Seite des rechtmäßig erwählten Papstes und entwickelte eine fieberhafte Tätigkeit. Vor allem bewog sie ihn, den noch auf Florenz lastenden Bannfluch aufzuheben und mit der Stadt Frieden zu schließen,

an die Kardinäle aber richtete sie heftige Schreiben, warf ihnen Verrat an der Kirche vor und forderte sie auf, zum legitimen Papste zurückzukehren.

Da die Briefe wirkungslos blieben, veranlaßte sie Urban, ein neues Kollegium zusammenzusetzen. Auf diesen Rat hin ernannte der Papst an einem Tage zwanzig italienische Kardinäle, darunter zwei Orsini und zwei Colonna.

Katharina selbst übersiedelte nach Rom, um dem Papste immer zur Seite zu sein. Mit seiner Einwilligung sandte sie Schreiben an alle hervorragenden Persönlichkeiten und alle Klöster Italiens und bat flehentlich, alle Menschen guten Willens möchten nach Rom kommen, um die Kirche zu retten. In den Konsistorien hielt sie scharfdurchdachte, flammende Reden und ward eine Hauptstütze der Curie.

Frische Tatkraft belebte den Papst, der nach den ersten Mißerfolgen schon den Mut verloren hatte. Er nahm den Condottiere Alberigo Barbiani in seinen Sold und gab ihm ein Banner mit der goldenen Inschrift: »Italien befreit von den Barbaren«. Dieser schlug nun die Bretonen bei Marino (1379) und erstürmte die Engelsburg. Der Papst betrat demutsvoll, barfuß, inmitten einer jubelnden Volksmenge zum erstenmal den Vatikan. Der Gegenpapst floh nach Neapel, dann nach Avignon. Die Christenheit war in zwei feindliche Lager gespalten. Clemens VII. wurde von Frankreich, Spanien, Schottland und der Königin von Neapel anerkannt, während Rom, Mittel- und Norditalien zu Urban hielten.

Doch war auf die italienische Gesellschaft, die bis ins innerste Mark verdorben war, kein Verlaß. Wiederholt brachen Aufstände aus, und es kam so weit, daß der Pöbel den Vatikan stürmte, in der Absicht, den Papst zu ermorden. Urban legte die Pontifikalgewänder an, nahm Platz auf dem päpstlichen Thronsessel, ließ die Tore öffnen und richtete an den eindringenden Haufen die Worte Christi: »Wen suchet ihr?« Da wich das Volk scheu zurück und wagte nicht weiter vorzudringen. Unterdessen beschwichtigte Katharina die Gemüter. Ihre Energie, ihre Opferwilligkeit in diesen für die Kirche so schweren Zeiten fordert zur höchsten Bewunderung heraus. Einerseits milderte sie das schroffe Wesen des Papstes, andererseits verhandelte sie mit dem Adel und der Stadt, gleichzeitig aber leitete sie eine diplomatische Aktion im großen

Stile ein, um Urban mit der ganzen christlichen Welt zu versöhnen.

Ihre Bemühungen waren vorzüglich auf Venedig gerichtet, um dem Papste den Beistand dieser mächtigen Republik zu sichern, sowie auf ein Bündnis mit König Ludwig von Ungarn. Sie schrieb überallhin, wo immer sie Gehör zu finden hoffte.

Diese übermenschliche Tätigkeit konnte auf ihre durch unablässiges Fasten, Kasteien, Schlaflosigkeit uud religiöse Verzückungen zerrüttete Gesundheit nur nachteilig wirken. Fieberanfälle und unerträgliche Kopfschmerzen schienen anzuzeigen, daß für den gebrechlichen Körper das Ende herannahe. Sie schrieb an den Papst: »Mein Leben schwindet und siecht dahin, ich vergehe vor Schmerzen und kann nicht sterben. Ich habe keine Geduld mehr zum Leben und sehne nur noch den Tod herbei.«

Der eine ihrer letzten Briefe, vom 30. Januar 1380 datiert, ist an Papst Urban, der andere, vom 15. Februar, an ihren Beichtvater und Freund Fra Raimondo gerichtet, den sie bittet, er möge den Papst beeinflussen, »daß er das Zepter seiner Macht mit Gerechtigkeit führe und in Frieden herrsche«.

Als sich ihre Schüler und Freunde um ihr Schmerzenslager scharten, ermahnte sie dieselben mit den Worten des heiligen Franz, einander zu lieben und sie auf diese Weise als ihre Mutter zu ehren. Sie beteuerte, ihr Leben einzig der Kirche gewidmet zu haben und bat die Versammelten, der Welt laut zu verkünden, daß Urban VI. der wahre Papst sei, im Notfalle aber nicht zu schwanken, ihr Leben für ihn und die Kirche hinzugeben. Katharina starb zu Rom am 29. Juni 1380.

Der Papst, beraubt des Rates dieser außergewöhnlichen Frau, die seinen Jähzorn und sein Ungestüm durch Sanftmut und Worte der Liebe zu zügeln gewußt, schickte sogleich seinen Condottiere Charles de Duras gegen Neapel. Der wilde Söldner ließ die alte Königin Johanna erdrosseln. Im Neapolitanischen entbrannte nun zwischen den Heeren der beiden Päpste ein Kampf, an dem Urban persönlich teilgenommen hat. Er fühlte sich indes zu schwach, zumal er sich mit seinem Condottiere entzweit hatte, und schloß sich daher mit den Kardinälen, die bei ihm ausgeharrt hatten, in der festen Burg Nocera ein. Dort spielte sich eine der grauenhaftesten Tragödien des Papsttums ab.

Die Kardinäle, denen der verbitterte und gewalttätige Papst schon längst verhaßt war, schmiedeten gegen ihn ein Komplott. Als Urban davon erfuhr, ließ er mitten im Winter sechs von ihnen in eine Zisterne werfen, die voll Kot und Schmutz war und von Ungeziefer wimmelte. Während nun die armen Opfer, vor Hunger und Kälte sterbend, um Erbarmen flehten, erging er sich auf dem Burgsöller wie ein Rasender und — las das Brevier.

Als dann das Heer Karls von Anjou Nocera belagerte und auf den Kopf des Papstes 10000 Fiorini ausgesetzt wurden, erschien Urban zweimal des Tages am Fenster, welches auf das feindliche Lager hinausging, und schleuderte, in einer Hand eine Fackel, in der anderen eine Glocke, Bannflüche auf die Belagerer hinab.

Kurz vor der Einnahme Noceras ließ er seine sechs Kardinäle aus der Zisterne, in der sie sieben Monate gelitten hatten, hervorholen und an Pferde binden.

Mit diesem heiligen Kollegium und einigen Hundert fremden Kriegsknechten floh er, vom Feinde unbemerkt, über das Gebirge und durch Wälder zunächst nach Salerno und dann weiter an die adriatische Küste, wo ihn eine genuesische Galeere aufnahm.

Die Geschichte des großen Schismas erzählt die weiteren Schicksale dieses Papstes, den Katharina ebenso wie seinen Vorgänger aus Liebe zur Kirche und zur Menschheit mit »Süßer Vater in Christus« dolce padre in Christo, angesprochen hatte.

Katharinas Überreste wurden in der Dominicanerkirche Santa Maria della Minerva zu Rom beigesetzt, wo sie noch heute unter dem Hauptaltar ruhen, der Kopf aber nach Siena gebracht. Hier wurde diese Reliquie in feierlicher Prozession empfangen und nach San Domenico getragen.

Nach einer uralten »Laus« öffnete damals der Himmel seine Pforten, um die Heilige zu empfangen.

Oggi tener ciel tutto s'acchina
Di tener la porta aperta,
Perche'l corpo facci offerta
Di tu'alma, o Caterina.
Vengon contra la tu'alma
Arrecandoti la palma
Di tua gloria o Caterina.

Siena und Venedig, wo Katharina gleichfalls in großem Ansehen stand, erwirkten unter Pius II. ihre Heiligsprechung. Dieser Papst, ein Sienese, förderte sie mit aller Macht. Den größten Widerstand fand der Kanonisierungsprozeß beim Franciscanerorden, der ihn auf jede Weise zu hintertreiben suchte, weil Katharina — eine Dominicanerin gewesen war. Sie wurde die zweite heilige Katharina der katholischen Kirche. Die erste, von Ägypten, hieß die Märtyrerin des Glaubens, die zweite, sienesische, die Märtyrerin der Liebe.

Am 30. April eines jeden Jahres findet in der Dominicanerkirche zu Siena ein Fest zu Ehren der Heiligen statt. In der mit Fresken von Sodoma geschmückten Kapelle wird ein schöner Reliquienschrein aus dem XVII. Jahrhundert enthüllt, der den auffallend kleinen Schädel der Heiligen bewahrt. Eine Schar Frauen, vor der blumengeschmückten Kapelle kniend, einige neugierig dreinblickende Ausländer, das ist der matte Abglanz des einstigen Katharinentages, dessen Feier früher als ein Nationalfest in Siena begangen wurde.

Das schönste Denkmal, das sich diese engelgleiche Frau gesetzt hat, sind ihre Briefe, geschrieben an ihre Familie, an Mönche, Nonnen, Päpste, Könige, Condottieri und andere einflußreiche Personen. Ihre ganze literarische Bildung — falls der Ausdruck überhaupt hier am Platze ist — entsprang der Bibel, den Kirchenvätern und wahrscheinlich der Lektüre einiger Schriften Petrarcas; die Werke der Klassiker blieben ihr fast ganz fremd. Ihre Briefe pflegte sie in toscanischer Mundart zu diktieren. Ihre Ausdrucksweise ist von unvergleichlicher Kraft und Frische und wahrhaft apostolischer Herzenseinfalt.

Sie schrieb, wie sie dachte, ohne Metaphern, ohne scholastische Künstelei oder humanistischen Schliff. Trotzdem oder vielleicht gerade deshalb finden sich in ihren Schriften Stellen von solchem Schwung, von solcher Wärme des Gefühls, Stellen, getragen von Liebe zu Gott und den Menschen, wie wir sie in dieser Erhabenheit einzig in der »Nachfolge Christi« finden können. Da ihr ganzes Wesen nur Liebe atmete, so verraten ihre Worte nicht jene Herbheit, jene Weltverbitterung, die angesichts der damaligen Zustände nur zu begreiflich war und ein charakteristisches Merkmal der Schriften Dantes und zum Teil auch Petrarcas bildet. Selbst wenn gerechter Zorn sie übermannt und harte Worte ihr entschlüpfen,

handelt es sich nur um Verweise einer liebevollen Mutter, die für sich selbst keinen Wunsch hegt; sie lebt und arbeitet für die Kirche, für Italien, für die Christenheit.

Wie beim heiligen Franciscus, war auch bei ihr das Gefühl der Gleichheit, das ihr nicht die geringste Überhebung erlaubte, scharf ausgeprägt. Damit hat sie ihre Abstammung aus dem demokratischen Siena niemals verleugnet. Selbst das Mädchen der Straße redet sie mit »Geliebteste, süßeste Tochter« an.

Als einmal der Prior von Montoliveto einen unehelich geborenen Jüngling in seinen aristokratischen Orden nicht aufnehmen will, entrüstet sich Benincasa darüber und entgegnet dem hochmütigen Mönch, daß vor Gott selbst die Seele des in der Todsünde Gezeugten nicht schlechter sei als die Seele dessen, der aus gültiger Ehe stamme. Sie kennt nur ein Gesetz, das der Liebe. Wie die Füße, sagt sie, den Leib tragen, so ist die Liebe die einzige Stütze der Seele.

Katharina diktierte ihre Briefe rasch, ohne zu stocken, als ob sie ein Buch lesen würde. Dabei hielt sie die Augen stets geschlossen und die Hände auf der Brust gekreuzt. Nach längerer Anstrengung dieser Art ruhte sie ganz erschöpft oft stundenlang aus.

Sobald sie wieder zu sich kam, wusch sie sich die Augen mit Weihwasser und war zu neuer Arbeit bereit. Erst im dreißigsten Lebensjahre lernte sie, durch Umstände dazu gezwungen, in kurzer Zeit schreiben. Einer ihrer Briefe schließt mit den Worten: »scritta di mia mano in sull' isola della rocca, con molti sospiri e abondanza di lagrime«.

Fünfter Abschnitt

Bernardino Albizzeschi und Fra Filippo da Siena

I.

Eine Sieneser Nonne suchte von der Kirche das Schisma abzuwehren, und ein Sieneser Mönch suchte die furchtbaren Wunden zu heilen, welche dieses Schisma und die damit verbundenen mörderischen Kämpfe der italienischen Gesellschaft geschlagen hatten.

Im Todesjahre Katharinas wurde zu Massa Marittima auf sienesischem Gebiete aus dem alten ritterlichen Geschlechte der Albizzeschi ein Knabe geboren, der später als der größte italienische Volksprediger des XV. Jahrhunderts berühmt geworden ist. Als Kind von drei Jahren verlor er den Vater, kaum sechs Jahre alt, die Mutter. Seine Erziehung übernahmen darauf drei Tanten und die Cousine Tobia. Als er jedoch elf Jahre alt geworden war, entzogen ihn die in Siena wohnhaften Oheime der allzusanften weiblichen Obhut und ließen ihm eine überaus sorgfältige Bildung angedeihen. Er wurde in der Philosophie, dem kanonischen Rechte sowie der Theologie unterrichtet und las mit Eifer die Heilige Schrift. Auch Dantes Werke, welche damals der berühmte Professor Giovanni di Buccio am dortigen Studio erklärte, waren Gegenstand seiner Studien.

Zugleich überwachten die Tanten streng die Reinheit seiner Sitten. Der Knabe, der die schwachen Seiten seiner Beschützerinnen kannte, neckte Tobia und erzählte ihr, er liebe eine sehr schöne Frau aus ritterlichem Geschlechte, mit der er oft hinter dem Ca-

molliatore zusammenkomme. Als er später einmal erwähnte, daß er sie besuchen wolle, folgte ihm heimlich seine Cousine. Der Junge aber ging zur Madonna, deren Bild die Mauer des Camolliatores zierte, kniete nieder und betete lange. Dieses Bild, das heute nicht mehr besteht, stellte die Himmelfahrt Mariens dar, wie sie, umgeben von Heiligen und umringt von tanzenden und singenden Engeln, gegen Himmel fährt. Die so ängstlich besorgte Tobia konnte also beruhigt sein.

Diese liebevolle Verehrung Marias bewahrte Bernardino für immer in seinem Herzen. Im siebzehnten Lebensjahre ließ er sich in die Gesellschaft der »Disciplinati confraternitatis B. Mariae« eintragen. Diesem Vereine gehörten viele der angesehensten Männer an, die ein gottgefälliges und entsagendes Leben führen wollten. Hauptsächlich befaßte sich die Gesellschaft mit der Krankenpflege und hatte ihren Sitz im Ospedale della Scala.

Bald sollte sich Bernardino auch Gelegenheit bieten, seinen Opfersinn mit Gefährdung des eigenen Lebens zu betätigen, schrecklicher, als sein jugendliches Gemüt hätte ahnen können. Im Jahre 1400 suchte die Pest zum dritten Male Siena heim. Das Ospedale della Scala hatte keinen Raum, alle Kranken zu fassen, zumal die fürchterliche Epidemie mit einem Jubeljahr zusammentraf, wo viele Rompilger durch Siena zogen, die unterwegs der entsetzlichen Krankheit erlagen. Auch die Mehrzahl der Krankendiener wurde dahingerafft, und der Direktor der Scala, Giovanni Landaroni, wußte sich nicht mehr zu helfen. Da, gerade in den ärgsten Tagen, bot Bernardino mit mehreren Freunden dem Spital seine Dienste an und setzte durch seinen Todesmut die ganze Stadt in Erstaunen. Als die ersten Genossen starben, sprangen andere für sie ein. Der einzige Bernardino harrte durch vier volle Monate, bis die Pest nachgelassen hatte, auf seinem Posten aus. Endlich aber mußte auch ihn die Überanstrengung entkräften. Zwar erholte er sich wieder, doch waren die schrecklichen Eindrücke nicht spurlos an seiner Seele vorübergegangen. Den ganzen weltlichen Jammer im Herzen, trat er am 8. September 1402 im Alter von zweiundzwanzig Jahren am Feste Mariä Geburt in den Franciscanerorden ein. Bei seiner besonderen Verehrung für die Madonna pflegte er jedes wichtigere Werk nur an einem ihrer Festtage zu beginnen.

Das Franciscanerkloster von Siena konnte seinem Sinn nicht ganz

entsprechen. Die mystische Richtung hatte sich daselbst, wie bereits früher geschildert wurde, nie recht eingebürgert, und das Kloster zählte zu den weniger strengen Häusern des Ordens. Die Regeln der Armut und Abtötung, wie sie der heil. Franciscus aufgestellt hatte, wurden von den Mönchen, die im Kloster Besuche von Verwandten und Freunden empfingen, nicht sehr genau genommen. So fand Bernardino nicht Ruhe und Frieden, wie er sie suchte. Wohl aber war auf einem Hügel außerhalb der Stadt, dem Hauptkloster gegenüber, eine kleine Niederlassung von Franciscanern entstanden, die fast wie Einsiedler lebten. Diese ärmliche Ansiedlung hieß Colombaio und beherbergte sogenannte Observanten, Franciscanermönche extremer Richtung, Joachiten, Fratricellis und Zelanten, die alle sich streng an die Regel hielten. Dorthin lenkte Bernardino seine Schritte. Mit der Zeit wurde er die Seele der Observanten, die in der Folge in den katholischen Ländern zu riesigem Einfluß gelangten. Das Kloster Colombaio, durch Bernardinos Bemühungen vergrößert und mit Kunstwerken bereichert, zählt noch heute zu den stärksten Franciscanerhäusern in Italien. Der Name »Osservanza« ist ihm bis auf den heutigen Tag geblieben. Allerdings hat sich im Laufe der Zeit die einsame Eremitenbehausung zu einer frohen weltlichen Kolonie entwickelt, und von freundlichen Villen mit anmutigen Gärten genießt man einen reizvollen Ausblick auf das ehrwürdige Siena.

Nachdem Bernardino sich Welt und Menschen angesehen und die wahrhaft entsetzlichen Zustände Sienas kennen gelernt hatte, war er ins Kloster gegangen. In einer späteren Predigt, die er auf dem Rathausplatze von Siena hielt, wußte er die Schrecken jener Parteikämpfe packend zu schildern.

»Wie viel Unheil haben die Guelfen angestiftet, wie viel die Ghibellinen! Wie viele Frauen sind hingemordet worden in ihrer eigenen Stadt, in ihrem eigenen Hause, wie vielen Müttern hat man mit Gewalt die Kinder aus dem Leibe gezerrt, um sie zu zertreten, gegen die Mauer zu schleudern und ihre zarten Köpfchen zu zerschmettern.

»Die Leichen der Feinde hat man wie Tierfleisch auf der Schlachtbank feilgeboten und die Herzen, noch triefend vom warmen Blut, aus den Leibern gerissen, um sie zu fressen. Die einen erschlug man mit Schwertern und warf sie in Kloaken, die anderen wurden gebraten und gegessen, wieder andere von den Türmen aufs Pflaster oder von Brücken ins Wasser hinabgeschleudert.



Phot. Alinari.

Sodoma. S. Bernardino, Siena, Oratorio di S. Bernardino.



»An anderen Orten hat man die Frauen in Gegenwart ihrer Väter und Gatten geschändet, die hingemordet wurden, nachdem man sie diese Greuel hatte mit ansehen lassen. Niemand hatte mit seinem Nächsten Erbarmen. Ja, es wurden Frauen von so blinder Wut gegen die feindliche Partei ergriffen, daß sie ihren Kindern den Speer in die unschuldigen Hände drückten, auf daß auch diese ihr Rachegefühl durch Mord befriedigen . . . .«

An diesen trostlosen Zuständen, dieser völligen Auflösung aller gesellschaftlichen Pflichten war das kirchliche Schisma schuld. Zum allgemeinen Ärgernis kämpften zwei, zuletzt sogar drei Päpste miteinander. Jeder von ihnen hielt eigene Condottieri, jeder stachelte die Leidenschaften des Volkes auf, jeder prägte seine eigenen Münzen, um die Riesenkosten, die der endlose Krieg verschlang, zu bestreiten. Am tiefsten war die Sittlichkeit in kleinen Städten und Dörfern gesunken, die vom erwachenden humanistischen Geiste unberührt blieben, der sich in Florenz schon sehr bemerkbar machte. Überall wütete der schändlichste brudermörderische Kampf. Bernardinos Worte sind keine rhetorischen Übertreibungen: in Brescia boten die Guelfen die Leichen der Ghibellinen feil und umgekehrt, in Bergamo ging die Feindschaft der Geschlechter in Raserei über und Greise, Frauen und Kinder wurden niedergemetzelt. Die kleinen Tyrannen aber bemühten sich gar nicht, diesen Familienmorden Einhalt zu tun. Als man einen von ihnen fragte, warum er nicht die strengsten Maßregeln ergreife, um diesen gegenseitigen Vernichtungskampf zu verhindern, gab er zur Antwort, daß ihm die Geldstrafen für die Vendetta jährlich 12 000 Dukaten werfen.

Es kann uns nicht wundern, daß in dieser entmenschten Gesellschaft, die am Geruch des dampfenden Blutes ihre Wollust befriedigte, Menschen, deren reines Herz von Nächstenliebe glühte, zu außergewöhnlichen Mitteln ihre Zuflucht nahmen, um auf die Einbildungskraft zu wirken und die durch Verbrechen entarteten Gemüter zur Umkehr zu stimmen. Eines Tages blieb das gemeine Volk stehen, lachte und konnte sich nicht genug verwundern ob des Schauspieles, das sich ihm darbot. Aus dem Kloster waren einige arme Mönche getreten, an ihrer Spitze Bernardino mit einem schweren hölzernen Kreuze auf den entblößten Schultern. Die sonderbare Prozession zog gegen Sarziano, zur Versöhnung und Buße mahnend. Es schien, als sei der heil. Franz auferstanden, um Worte der Liebe zu verkünden

und offene Wunden zu heilen. Bald verstummte auch das Gespött und machte einer tiefen Verehrung Platz.

Bernardino begab sich zunächst nach Mailand, wo gerade Filippo Maria, der letzte Visconti, zur Herrschaft gelangt war, ein tückischer, grausamer und dabei feiger Tyrann, der sich in seiner festen Burg verschlossen hielt, um Verbrechen zu ersinnen, von denen eines das andere an Grausamkeit überbot. Es mag dahingestellt bleiben, warum Bernardino sich gerade nach Mailand wandte, Tatsache bleibt, daß er in kürzester Zeit die ganze Bevölkerung erobert und sich den Ruf eines heiligen Mannes erworben hat. Überall, wo er predigte, waren die Kirchen überfüllt.

Einmal brach er mitten in einer Predigt plötzlich ab, zog die Kapuze über den Kopf, stieg von der Kanzel herab, ohne geendet zu haben, und begab sich eilends ins Kloster, in dem er wohnte. Als man ihn fragte, was denn eigentlich geschehen sei, gab er zur Antwort, er habe in dem Augenblicke, wo er die Predigt unterbrochen, eine Vision gehabt, daß seine Cousine Tobia, die er wie eine Mutter verehrt und geliebt, verschieden sei.

Die Kunde hiervon verbreitete sich bald in ganz Mailand, und die Skeptiker schickten einen Boten nach Siena, um zu erfahren, ob Bernardinos Behauptung auf Wahrheit beruhe.[1] Man überzeugte sich, daß er recht gehabt habe.

Seither verehrte ihn Mailand wie einen Heiligen, und selbst Filippo Maria hatte eine abergläubige Scheu vor ihm. Sein Ruhm wuchs ungewöhnlich rasch, und die Menschen strömten wie Ameisen nach den Kirchen, in denen er predigte, um seinen Worten zu lauschen: »Concurrebant ad ecclesias instar formicarum.«

Von Mailand zog er nach Bergamo, von da nach Como, Mantua, Cremona, Piacenza und Brescia; überall predigte er Versöhnung und suchte den Parteihader zu schlichten. Von Natur aus sanften, heiteren Charakters, setzte Bernardino die Leute, die meist nur strenge Pre-

[1] Die Schüler und Nachfolger Bernardinos wirkten durch ähnliche Visionen auf ihre Zuhörer. So wird erzählt, daß zur selben Stunde, als Bernardino im Sterben lag, gerade Giacomo dalle Marche auf dem Stadtplatze von Todi predigte. Plötzlich brach er ab und versank in ernstes Sinnen. Dann forderte er das Volk auf, mit ihm zu trauern, denn soeben, sagte er, sei in Aquila der schönste Stern der Kirche erloschen.



Phot. Anderson, Rom.

Bonsignori. Zwei Mönche mit dem Christuswappen des heil. Bernardino. Mailand, Brera.



diger mit ernsten, fast drohenden Mienen kannten, durch seinen Humor und Scherz gar oft in Erstaunen. Seit langem war es in den italienischen Städten Sitte, daß wohlhabendere Bürger an ihren Häusern das Wappen der Partei, zu der sie gehörten, in irgendeiner Weise anbringen ließen. So fiel die Spaltung der Gesellschaft in Guelfen und Ghibellinen selbst äußerlich sofort in die Augen, und bei Tumulten hatte der Mob nicht erst lange nach den Wohnungen der Gegner zu suchen, in denen er morden und plündern konnte. Um wenigstens einigermaßen — wenn auch nur äußerlich — die Einwohner ihre gegenseitigen Feindseligkeiten vergessen zu machen, kam Bernardino auf den Gedanken, statt jener Wappen das Trigramm Christi »J. H. S.« inmitten einer runden oder quadratischen Tafel über den Toren anzubringen. Auch sollten diese Buchstaben — gleichsam von einer Aureole umgeben — nach allen Seiten Strahlen aussenden. Durch dieses Zeichen wollte er jene Embleme verdrängen, die soviel Unheil und Blutvergießen über sein Vaterland gebracht hatten.

Es ist nicht ausgeschlossen, daß Bernardino mit diesem Zeichen noch einen anderen Zweck verfolgte. Obwohl er als Sienese zu den innigsten Verehrern der Madonna zählte, konnte es ihm doch nicht entgangen sein, daß unter der übereifrigen Verherrlichung Mariens, die in Italien seit dem XII. Jahrhundert die Herzen der Gläubigen immer mehr gefangen nahm, der Kult des Erlösers etwas zurückgetreten war. Vielleicht hatte der junge Priester seit der Zeit seiner mystischen Betrachtungen die Besorgnis, es könnten die Grundzüge des katholischen Glaubens unter dieser zunehmenden Gleichgültigkeit gegenüber der Person Christi leiden, so daß er nach Mitteln sann, das Volk unablässig an seinen Gott zu erinnern, zu dem es in erster Linie zu beten hatte. »In nomine Jesu omne genu flectatur« — diesen Satz des heil. Paulus wählte er zu seinem Wahlspruch.

Überall, wohin er kam, führte er jene Christustafel ein, und häufig hatte er eine solche auch während der Predigt an seiner Seite oder über seinem Kopfe hängen. Als sich einmal in Bologna ein Handwerker, der Spielkarten verfertigte hatte, bei ihm beklagte, daß er wegen der Predigten gegen das Spiel keinen Erwerb habe und verhungern müsse, riet ihm Bernardino an, Tafeln mit dem Christusmotto zu verkaufen; an Bestellungen werde es ihm dann nicht fehlen. Dasselbe Wort: Friede! Friede! das sich so oft dem liebevollen

Herzen der heil. Katharina entrungen hatte, machte auch er zum Hauptgegenstande seiner Predigten. Daneben kämpfte er gegen Wucher und übertriebenen Luxus der Frauen. Nahezu in jeder Stadt, wo er predigte, schichteten die Frauen Scheiterhaufen der Eitelkeiten, »abbruciamenti della vanità«, auf: Wohlgerüche, Blumengewinde, Schuhe mit hohen Absätzen, Handspiegel und prunkvoller Kopfputz wurden zusammengeschleppt und verbrannt. Selbst in Florenz, und das zu einer Zeit, wo die Kunst schon in hoher Blüte stand, und bereits ein Ghiberti und Donatello wirkten und Massacio die Kapelle Brancacci ausmalte, gaben die Frauen, hingerissen von Bernardinos Beredsamkeit, auf dem Platze vor dem »heiligen Kreuze« jene »Abzeichen der Eitelkeit« den Flammen preis.

Im Jahre 1425 kehrte Bernardino nach dem heimatlichen Siena zurück. Der Ruhm des großen Predigers war ihm vorausgeeilt, Volk und Signoria zogen ihm entgegen. Vor dem Rathause wurde ein Altar, eine Kanzel und für die Stadtväter eine Estrade errichtet. Ein Bild in der Kathedrale von Siena, gemalt von Sano di Pietro, hat uns den Vorgang erhalten: Bernardino steht auf der Kanzel, vor sich das Christuszeichen; auf einer Tribüne haben die Prioren Platz genommen, mit scharlachroten Gewändern angetan; unten knieen auf der einen Seite die Frauen mit weißen Kopftüchern, auf der anderen die Männer.

Wohl nirgends hatte Albizzeschi mehr zu rügen, wie gerade in Siena, der alten, von Leidenschaften verzehrten Sünderin. Doch spricht sich in jedem seiner Worte eine heiße Liebe zu seiner teuren Vaterstadt aus.

Es schmerzte ihn, daß man den Dombau, der im XIII. Jahrhundert begonnen war, noch nicht zu Ende geführt hatte. Immer wieder drang er in die Signoria und flehte sie an, sich dieses denkwürdigen Werkes doch aufrichtig anzunehmen. Die Frauen boten nicht weniger Anlaß zu strafenden Worten. Das Endergebnis seiner Reden war das gleiche wie in Florenz, und ehe man sich dessen versah, erhob sich auf dem Platze in der Form eines hölzernen Türmchens ein Holzstoß, auf den die Frauen an vierhundert Taschen voll von Toilettengegenständen und Flitter aller Art ausleerten und in Rauch und Flammen aufgehen ließen. Aber auch Männer und Jünglinge konnten dem Zauber seiner Predigten nicht widerstehen. Aeneas



Phot. Alinari.

Sano di Pietro. Predigt des heil. Bernardino auf der Sieneser Piazza.
Siena, Kathedrale, Sala del Capitolo.



Sylvius war derart von ihnen ergriffen, daß er, wie er selbst erzählt, nahe daran war, in den Orden einzutreten.

Um sein Christuswappen allgemein zu Ehren zu bringen, veranstaltete Bernardino eine prächtige Prozession, an der die ganze Signoria sich beteiligte. So wurde das Zeichen, umgeben von Reliquien, nach Siena gebracht; die Prioren ließen es zum ewigen Andenken in vergrößertem Maßstabe auf die Außenmauer des Palazzo pubblico malen, den es heute noch ziert. Auch viele Private folgten diesem Beispiele und verliehen den Fassaden ihrer Häuser den frommen Schmuck, der in Siena allenthalben anzutreffen ist.

Um Bernardinos Lehren auch in der Zukunft zu praktischer Geltung zu bringen, insoweit sie besonders die Verschwendungssucht einschränkten und größere Sparsamkeit und Einfachheit bei der Heiratsausstattung der Mädchen empfahlen, was Eheschließungen erleichterte, gab die Signoria Verordnungen heraus, die nach ihm »Riformagioni di frate Bernardino« benannt wurden. Ähnliche Statuten wurden in Perugia beschlossen, wo sie sich unter dem Namen »Statuta S. Bernardini« bis auf den heutigen Tag erhalten haben.

Im Juni 1425 nahm Bernardino für einige Zeit Abschied von seiner Vaterstadt und begab sich nach Umbrien, dem Lande des heil. Franciscus.

II.

In Arezzo, Perugia und Orvieto wirkte er viel Gutes. Seine apostolische Tätigkeit war für Mittelitalien zur wahren Wohltat geworden, und schon wollten ihn feindliche Mönche aus Neid zu Falle bringen. Seine Hauptgegner waren die Dominicaner, welche die Franciscaner überall bekämpften, sowohl deshalb, weil sie ihnen in manchen Dingen die Führerschaft streitig machten als auch aus prinzipiellen Gründen, offenkundig und heimlich. In diesen Tafeln mit dem Namen Christi entdeckten sie jetzt auf einmal eine für die Religion gefährliche Neuerung und waren ängstlich besorgt, diese Wappen könnten beim ungebildeten Volke zum Gegenstand der Anbetung werden. Dieselben Gründe, wie seinerzeit den Ikonoklasten gegenüber der Malerei und Bildhauerkunst, dienten auch ihnen als Vorwand. Der Hauptgegner Bernardinos war Frate Manfredo, dessen Lehren Bernardino in der Lombardei mit Erfolg entgegengetreten war. Der

genannte Dominicaner hatte nämlich die Ankunft des Antichrist in allernächster Zeit angekündigt, während Albizzeschi die Verbreitung einer solchen Schreckensnachricht in einer Gesellschaft, die ohnehin jeden Halt verloren hatte, und nach so vielem vorausgegangenen Unglücke für höchst schädlich hielt. Sein Gegner, der hierbei unterlag, empfand dies als Kränkung, die er sein Leben lang nicht vergaß. Die Dominicaner verleumdeten also Bernardino insgeheim als gefährlichen Ketzer und bewogen den Papst Martin V., ihn zur Verantwortung nach Rom zu ziehen. Sie verstanden die Sache so geschickt einzurichten, daß die Untersuchung der Angelegenheit ihnen überwiesen wurde, und bevor noch Bernardino in Rom angekommen war, hatten sie sowohl beim Papst als auch beim römischen Publikum eine gegen ihn ungünstige Stimmung wachgerufen. Gleichzeitig leiteten sie in ganz Italien eine Agitation gegen das Christuswappen ein und verweigerten allen, die das Zeichen von ihren Häusern nicht entfernen wollten, die Absolution. Der gemeine Pöbel, immer geneigt, die Angefeindeten anzugreifen, begrüßte die Franciscaner allgemein mit dem Rufe: »Foras Jesu«, »Fort mit dem Namen Jesu«.

In Rom jedoch kam die Sache dank dem guten Eindruck, den Bernardino auf den Papst gemacht, bald zur Entscheidung. Die Verteidigung des der Haeresie Angeklagten gestaltete sich überaus günstig, und er wurde von allen Beschuldigungen freigesprochen.

Die Niederlage der Dominicaner war um so vollständiger, als der Papst Bernardino nicht bloß in der Peterskirche, sondern auch in allen anderen Kirchen Roms zu predigen erlaubte. Seine Volkstümlichkeit wuchs mit jedem Tage, und seine Rückkehr über Florenz und Bologna nach Siena glich einem wahren Triumphzuge. Die Dominicaner ruhten indes nicht. Kaum war Martin V. gestorben (1431), als sie sich schon wieder an den Kardinal-Inquisitor wandten und ihm hinterbrachten, daß zu S. Petronio in Bologna das Christuszeichen über dem Hauptaltar ausgestellt sei.

Bernardino wurde neuerdings nach Rom beschieden. Doch die Dominicaner wußten diesmal den Prozeß mit solcher Heimlichkeit zu führen, daß nicht einmal der Papst etwas davon erfuhr. Es wäre auch sicher zur Verurteilung des verhaßten Rivalen gekommen, hätten die Sienesen die Intrige nicht durchschaut. Sie schickten sofort einen Gesandten nach Rom, der im Einverständnisse mit dem Kardinal Canini, ihrem ehemaligem Erzbischof, den wirklichen Sach-

verhalt aufklärte. Der Papst, aufs Höchste erzürnt, daß man eine so wichtige Angelegenheit ohne sein Wissen hatte erledigen wollen, ließ das Verfahren sofort einstellen und verkündete in einer besonderen Bulle (vom 7. Januar 1432) Bernardinos Unschuld der ganzen Welt.

Der triumphierende Franciscanerorden fuhr mit gesteigerter Energie fort, den Kult des »Namens Jesu« zu verkünden; unter diesem Namen verbreitete sich der Kultus bald über das ganze katholische Europa. Bernardinos Trigramm findet sich heute noch auf zahlreichen Bauten in Italien, Frankreich, Deutschland und Spanien vor. Auch auf der Casa del Cordon in Burgos, jenem durch seine Ornamente bekannt gewordenen Hause, ist es anzutreffen. Zu noch größerer Berühmtheit gelangte das Zeichen, als Ignatius Loyola, der Stifter der Gesellschaft Jesu, es zum Wahlspruche dieser so mächtigen Gemeinschaft erhob. Später führten dann die Päpste noch ein eigenes Fest des Namens Jesu ein.

Als Entschädigung für die erlittenen Kränkungen hatte der Papst Bernardino noch eine andere Genugtuung zugedacht: er wollte ihn zum Bischof von Siena machen. Allein der arme Mönch schlug dieses Angebot aus, denn er wollte, wie er später einmal in einer Predigt sagte, die Freiheit haben, mit »vollem und nicht mit halbem Munde« zu reden, was er als hoher kirchlicher Würdenträger nimmermehr gekonnt hätte. »Nil habeo nisi linguam«, »Ich besitze nichts außer meiner Zunge«, hatte ein französischer Franciscaner gesagt; und dieses Eigentum wollte sich auch Bernardino nicht nehmen lassen. Aufgerieben durch Kampf und Arbeit zog er sich für einige Zeit nach seinem geliebten Kloster Capriola zurück, um dort seine schönsten Predigten niederzuschreiben, seine Gedanken systematisch zu ordnen und allen künftigen Kanzelrednern als bleibendes Vermächtnis zu hinterlassen. Sie fanden bald Verbreitung in der ganzen christlichen Welt und galten lange Zeit als Muster geistlicher Beredsamkeit. Lateinisch, im »Gelehrtenstil« geschrieben, verloren sie nicht wenig von der ursprünglichen Kraft, mit der er sie zum versammelten Volke gesprochen. Sie sind zum Teil von dem Franciscaner Fra de la Haye im XVII. Jahrhundert gesammelt worden.

Fünfundvierzig von jenen Predigten, die Albizzeschi im Jahre 1427 vor dem Rathaus und in der Franciscanerkirche zu Siena gehalten

hat, sind in toscanischer Mundart auf uns gekommen und genau in der ursprünglichen Form. Ein Zuhörer nämlich, der Tuchfärber Maesto Bartolomeo, hat sie wortgetreu auf Wachstafeln aufgeschrieben. Da die Predigten drei, bisweilen auch vier Stunden dauerten, muß Bartolomeo ein recht gebildeter Färber gewesen sein und sich offenbar einer Schnellschrift bedient haben, wie sie im Mittelalter allgemein üblich war. Dieses sein Verdienst um die italienische Literatur des XV. Jahrhunderts ist nicht zu unterschätzen.

Nach beendigter Redaktion seiner Predigten durchzog Bernardino als Wanderprediger von neuem Italien, doch konnte er sich diesem Berufe nicht länger widmen, da ihm der Papst jetzt auch die Leitung der Observanten anvertraute, deren Zahl ungemein gestiegen war. Rasch nacheinander entstanden mehrere Klöster dieser Richtung, deren Angehörige zum Unterschied von den »Conventuales« »Spirituali« hießen. Die Erstgenannten führten ein weniger strenges Leben und erkannten auch nach dem Beispiele des Generals Elias die Notwendigkeit eines gemeinsamen Besitzes an. Der Franciscanerorden hatte sich zwei Jahrhunderte nach seiner Gründung so ausgebreitet, daß er zu Lebzeiten des heil. Bernardino in der ganzen Christenheit 200 000 Mitglieder zählte, von denen allerdings nur die kleinere Hälfte die Regeln der Observanten beobachtete.

Bernardino hatte ähnlich wie der heil. Franciscus den Brüdern verboten, Geld anzunehmen, um sie vor dem Laster der Habgier zu bewahren. Er selbst lebte unbekümmert und sorglos »wie die Vögel des Himmels leben«, wollte von Geld nichts wissen und wies mehr als einmal größere Summen zurück, die ihm zum Baue von Klöstern angeboten wurden. Auch seine Adepten durften goldene Gegenstände, selbst wenn sie ihnen als Opfergaben angeboten wurden, nicht annehmen.

Als Leiter und Führer der großen Armee der Observanten fühlte sich Bernardino nicht in seinem Element. Immer wieder zog es ihn zur apostolischen Tätigkeit zurück, in der er seinen eigentlichen Beruf erkannt hatte. Er bat daher den Papst, ihn vom Vikariat zu dispensieren. Seinem Wunsche wurde willfahrt, und Bernardino begann von neuem sein Wanderleben. Mit großer Begeisterung wurde er in der Universitätsstadt Padua empfangen, wo er meist sehr gebildete Zuhörer hatte. Von hier kehrte er nach Siena zurück, nahm

kurzen Aufenthalt in seinem geliebten Colombaio und wünschte nun am Ausgang seiner Tage noch eine Reise nach Süditalien zu unternehmen.

Die Brüder wollten den überarbeiteten kränkelnden Vater nicht von Colombaio ziehen lassen, er aber ließ sich nicht zurückhalten. Zu schwach, zu Fuße zu gehen, bestieg er einen Esel und trat die große Reise an. Doch war sein Körper den großen Strapazen nicht mehr gewachsen. Er erkrankte an der neapolitanischen Grenze im Angesichte des Landes, dem er Trost bringen wollte, und starb, umgeben von seinen Schülern, 1444 im Franciscanerkloster zu Aquila.

Chronisten des Ordens berichten, er sei mit einem Lächeln auf den Lippen, »ridenti similis«, verschieden. Die Franciscaner sangen über seinem Leichnam die Strophe aus dem Magnificat: »Vater, deinen Namen habe ich den Menschen verkündet, zu denen du mich herabgesandt: Jetzt bete ich für sie und nicht für die Welt, weil ich zu dir gehe, Halleluja.«

III.

Wie in den sozialen Einrichtungen, wie in der Literatur und Kunst, so brach das XIII. Jahrhundert auch in der Kanzelberedsamkeit mit der Vergangenheit. Die großen Redner der Kirche zur Zeit der Kreuzzüge hatten ganze Nationen mit sich fortgerissen, und der berühmteste unter ihnen, Bernhard von Clairveaux, war durch Frankreich, Deutschland und Italien gezogen, um den Kampf gegen die Ungläubigen zu predigen. Doch waren diese Mönche eher Verkündiger einer großen christlichen Idee und Prediger der Könige und der Ritterschaft als Berater und Freunde des Volkes gewesen. Ihre Beredsamkeit hatte keine tieferen Wurzeln geschlagen, und die Kanzel konnte im XIV. Jahrhundert wenig Einfluß gewinnen. Die weltliche Geistlichkeit vernachlässigte fast ganz die Rednerkunst, die Bischöfe erachteten es unter ihrer Würde, die Kanzel zu besteigen, und der niedere Klerus, der predigen mußte, tat es in lateinischer Sprache, so daß die Hälfte der Zuhörer nichts davon verstand. Die Redner bemühten sich übrigens gar nicht, etwas Neues zu sagen und begnügten sich einfach damit, die alten Predigtsammlungen aus der Blütezeit der Scholastik wiederzukauen.

Man analysierte von der Kanzel herab die Distinktion des kanonischen Rechtes, die juristischen Feinheiten der Dekretalen und ließ die Belehrung ganz beiseite. Am besten charakterisiert diese geistige Trägheit eine zum Gebrauche für den Klerus bestimmte populäre Predigtensammlung unter dem unzweideutigen Titel: »Dormi sicure«, »Schlafe ruhig«, denn wenn du aufwachst, findet du in diesem Buche eine fertige Predigt und brauchst dir weiter nicht den Kopf zu zerbrechen.

Noch Dante klagt, daß man das Evangelium vernachlässigt und nicht Gottes Wort, sondern juristische Spitzfindigkeiten gelehrt habe:

> . . . L'Evangelio e i Dottor magni
> Son derelitti, e solo ai Decretali
> Si studia sè che appare a'lor vivegni.

Auch hierin wurde der heilige Franciscus für die christliche Welt ein großer Reformator. Ohne sich an die Tradition zu halten, predigte er in der Sprache des Volkes in schlichter, herzlicher überzeugender Weise und erhob gleichsam die Kanzelberedsamkeit zum moralischen Privilegium der Ordenspriester. Das Volk hörte den Franciscanern, Dominicanern und Augustinern zu, ohne sich viel um den Pfarrer zu kümmern, der fortfuhr, nach alten Formeln seine Predigten herzusagen.

Dabei entwickelte sich bei jedem einzelnen Orden Hand in Hand mit der fortschreitenden Kultur und in festem Zusammenhange mit der Tradition eine den verschiedenen Orden eigentümliche Art der Beredsamkeit. So betrachteten sich die Dominicaner als die offiziellen Hüter der Reinheit des Glaubens, lebten in steter Angst vor Ketzereien, sträubten sich gegen jede Neuerung und hielten am zähesten an der scholastischen Überlieferung fest. Die Augustiner dagegen hatten immer den heil. Augustinus, ihren geistigen Stammvater, vor Augen, schlossen sich mehr der Wissenschaft und dem Fortschritt an, zeichneten sich wie ihr Namenspatron durch einen weiteren und freieren geistigen Gesichtskreis aus, sahen daher in der humanistischen Bewegung nichts Bedrohliches, widmeten sich vielmehr klassischen Studien, achteten auf einen glatten Stil und schöne Wendungen, zitierten griechische und römische Autoren und gewannen so die gebildete Welt für sich. Ja, der Kardinal Cortesi

wollte sogar die antike Terminologie in die theologischen Studien einführen.

Die Franciscaner gingen den von ihrem Stifter vorgezeichneten Weg, der allerdings noch nicht geebnet war. Ein größeres rednerisches Talent mußte erstehen, um diese Aufgabe zu vollenden. Wohl hatte der Orden gelehrte Prediger und berühmte Männer aufzuweisen, wie Anton von Padua und Bonaventura, im Norden Roger Baco und Duns Scott. Diese gehörten aber dem XIII. Jahrhundert an, einer ganz anderen Zeit, und hatten überdies ausschließlich lateinisch gepredigt. Die Volksredner des Ordens brachten statt der herzgewinnenden Einfalt des Stifters einen mehr burlesken Ton auf die Kanzel, der sich namentlich zur Zeit des großen Schismas bemerkbar machte; auch wurde die Kanzel vielfach zu politischen und demagogischen Zwecken mißbraucht. Naturgemäß erhoben sich über diesen Niedergang alsbald sehr laute Klagen. So klagte Nicolaus von Clemanges auf dem Konzil zu Constanz, die kirchliche Beredsamkeit, einst der Ruhm und Stolz der Bischöfe, sei so heruntergekommen, daß man sich ordentlich schäme, die Kanzel zu besteigen. Die zeitgenössischen satirischen Schriftsteller verspotteten in scharfer Weise die Kirchenredner und nannten sie Fälscher des Wortes Gottes.

Zwar tauchte zur Zeit des größten Verfalles ein wahrer Volksprediger auf, der Spanier Vinzenz Ferrier, ein Dominicaner, der, obgleich nur des Spanischen kundig, den ganzen Westen durcheilte und Buße predigend Scharen von Männern und Frauen um sich sammelte; aber Entsetzen und Verzweiflung folgten ihm auf dem Fuße. Als echter Jünger des Dominicus drohte er überall mit dem Zorne Gottes, und das so eindringlich, einschüchternd und erschreckend, daß die Leute nicht anders glaubten, als ständen sie schon vor dem Jüngsten Gericht.

Um diese Zeit bereitete sich Bernardino zu seinem Priesterberufe vor. Er studierte noch ganz nach mittelalterlicher Schablone, lernte im Trivio und Quadrivio Grammatik nach Donatus, ebenso Rhetorik und Moralphilosophie; die humanistische Geistesrichtung gewann ihm viel später erst ein Interesse ab. Schon als berühmter Prediger besuchte er während eines Aufenthaltes in Verona die Schule Guarinos, die jedoch weder sein Denken noch seine Sprache zu beeinflussen vermochte. Ausgerüstet mit dem ganzen Ballast scho-

lastischer Gelehrsamkeit und durchdrungen vom Geiste der Lehren Joachims, der noch in den Franciscanerklöstern lebte, trat er in die Welt. Gleichzeitig gab er sich einem eingehenden Studium der Apokalypse hin, die so viele Mystiker gefesselt hat. Aus den Prophezeiungen des heil. Johannes leitete er die Pflicht ab, die Kirche in Wort und Tat zu verteidigen und den Satan zu bekämpfen. Der Satan, sagt er, schickt aus dem Schlunde der Hölle immer neue Feinde der Kirche herauf, Gott aber sendet dafür neue Verteidiger herab: kaum war die Kirche gegründet, schon verfolgten sie die Juden, da sandte Gott die Apostel in die Welt hinaus; gegen die römischen Kaiser hat der Himmel ganze Reihen von Märtyrern aufgestellt, gegen die dritten Heerscharen des Teufels aber und gegen die Ketzer die Kirchenväter; nunmehr bereitet sich der vierte Ansturm der Hölle vor, wie der Zwiespalt innerhalb der Kirche, die Gleichgültigkeit gegen die Religion und der Unglaube beweisen; gegen diese gefährlichen Gegner treten arme Verkünder des Wortes Gottes, »Pauperes Predicatores«, auf den Kampfplatz, die ihre Stimme nicht nur gegen die Fehler und Laster des Volkes erheben, sondern auch die Vergehen und Sünden der Kaiser und Päpste, Könige und Prälaten geißeln sollen.

So dachte sich Bernardino seine Mission.

Seine Predigten tragen auch ganz den Stempel dieser geistigen Richtung. Neben scholastischem Formelwesen verraten sie, weil für das Volk bestimmt, eine Fülle von Kraft und Energie. Jede Predigt ist in ihrer Art ein wohldurchdachtes Kunstwerk, streng in drei Hauptteilen aufgebaut, die wieder in eine unendliche Reihe von Abschnitten und Unterabteilungen zerfallen und eine erschöpfende Behandlung des Gegenstandes umfassen. Es war von jeher eine Lieblingsaufgabe der Scholastik, jede Frage zu zergliedern, ja oft bis zur Absurdität zu zerfasern. Bernardino indes besaß genug Kraft und geistige Klarheit, um sich selbst in diesem Labyrinthe des scholastischen Formalismus zurechtzufinden und ein freies Wort, gesunden Menschenverstand und Phantasie zur Geltung kommen zu lassen. Wenn man bedenkt, daß Bernardino in seiner Rhetorik nicht bloß durch die scholastische Form eingeengt war, sondern dem Zeitgeiste noch die weitere Konzession machen mußte, seine Predigten wie mit klirrenden Ketten mit Zitaten aus der Heil. Schrift und den Kirchenvätern, deren man, wenn ich nicht irre, einige Tau-

send zählt, zu beschweren und zu überladen, so muß man in der Tat die ungeheure Rednergabe des Mannes bewundern, die es fertig brachte, diese Schwierigkeiten zu überwinden und die Zuhörer noch mit sich fortzureißen.

Nichts verachteten die zeitgenössischen Scholastiker und Humanisten mehr als zielbewußte Einfachheit der Rede. Sie nannten sie geringschätzend »La santa rusticità«.

Albizzeschi hatte mit allen großen Rednern auch das noch gemein, daß ihn sein Publikum erst recht anregte, daß er gewissermaßen intuitiv in die Gedankenrichtung seiner Zuhörer eindrang und sich ihren Bedürfnissen und Idealen anzupassen verstand. Er gebrauchte oft den Dialekt, gefiel sich in volkstümlichen Ausdrücken und Wendungen, erzählte populäre Anekdoten und verstieg sich dabei oft zu derben Äußerungen, die heute Anstoß erregen würden. Als er einmal über die Wappen der Guelfen und Ghibellinen predigte, ereiferte er sich darüber, daß man sich nicht scheue, sie über dem Haupte Christi anzubringen, redete sich in einen Zorn hinein erhob seine Arme gen Himmel und schrie ganz entsetzt: «Christus, siehst du denn nicht den Teufel über dir[1])!« Trotz des verworrenen mittelalterlichen Mystizismus zeichnen sich seine Predigten durch prachtvolle Bilder und erhabene Gedanken aus. Nur muß man, wie in Dantes göttlicher Komödie, sich oft durch die äußere Hülle hindurcharbeiten, um die darin eingeschlossenen Kleinode zu finden. Wie herrlich ist z. B. die Schilderung des Jubels, der im Himmel herrscht, als Maria, nachdem sie den Wolkenregionen der Erde entschwebt ist, immer höhere Sphären des Mondes, des Merkur, der Venus, der Sonne, des Jupiter, Mars und Saturn durcheilend, sich endlich im Glanz der Sterne auf ihrem Thron niederläßt.

»Gleichwie die Erde im Frühling in ein Blütenmeer voll Duft und Farbenpracht untertaucht, so umringen Maria die Chöre der Engel, Apostel und Märtyrer; alle umschwärmen sie und hüllen sie in eine Atmosphäre ein, die erfüllt ist von Gesang und Wohlgerüchen. Singend und tanzend bilden sie Reigen, ähnlich wie ihr sie über dem Camolliatore gemalt sehet.«

---

[1]) Im Originaltext lautet die Frage noch drastischer; »O signore Dio, oh, tu hai il diavolo sopra di te, il quale si puo dire che ti piscia in capo!« Pred. volg. II, Seite 15.

Fast möchte man glauben, diese Beschreibung habe Frà Angelico, der eben seine Künstlerlaufbahn begann, beim Malen einiger Bilder vorgeschwebt. Diese plastische Darstellung himmlischer Wonne und Glückseligkeit beschäftigte schon seit geraumer Zeit sowohl die Einbildungskraft der Mönche als der Meister der sienesischen Malerschule und war förmlich zum Gemeingut mystisch veranlagter Gemüter geworden.

Bernardino kannte auch die Gebrechen sehr wohl, an denen das sienesische Gemeinwesen krankte. Vor allem waren es die innere Zerfahrenheit und Parteisucht, die »parzialità«, die hier weit schrecklicher als sonstwo zutage traten. Der Satan, meint Bernardino, sei der Urheber alles Bösen. Wehe dem Lande und dem Meere, über das der böse Geist gekommen. »Vae terrae et mari, quia descendit diabolus ad vos«, heißt es in der Apokalypse. Deshalb widmet er einige Predigten dieser Geißel seines Volkes. Verzweifelt über den ewigen Hader der Parteien, der die Stadt zerfleischt, fleht er in seinem Kummer zu Christus, alle Gebete derjenigen, die zu den Guelfen oder Ghibellinen zählen, nicht zu erhören. Er verwünscht sie und sagt: »Inständigst bitte ich dich, o Herr, laß tausend Dämone ihre Seelen ergreifen und keinen von ihnen erlöst werden.« »Friede, Friede,« ruft er, wie Katharina.

Bloße Mahnworte genügen ihm nicht. Er verlangt einen unmittelbaren Erfolg seiner Bemühungen zu sehen und befiehlt, daß alle, denen aufrichtige Versöhnung am Herzen liegt, in die Kirche gehen zum Zeichen, daß sie fortan in Eintracht leben wollen; die Männer schickt er in die Kathedrale, die Frauen in die Martinskirche.

Ein andermal droht er seiner Vaterstadt mit dem Schicksal Jerusalems: »Schön bist du, Siena, aber nicht so schön, wie Jerusalem gewesen ist. Wenn du nicht Buße tust, wird Gott nicht mehr einen Prediger wie Bernardino herabsenden, sondern den Bruder Geißel, »frate Bastone«, der ganz anders mit dir reden wird. Es wird ein Condottiere sein, dem Gott befiehlt: ‚Capitano, nimm diese Stadt und zerstöre sie!'« Und diese Condottieri schildert er in seiner Phantasie als Heuschrecken mit Menschenköpfen, mit Frauenhaar und Löwenrachen, als Heuschrecken mit Panzern, die mit ihren Flügeln einen solchen Lärm schlagen wie Wagen, die im Kampfgetümmel aufeinanderstoßen.

Seine Ausdrucksweise zeichnet sich oft durch große Kraft aus

und verfehlt daher selten, den nötigen Eindruck zu machen. So schilt er die Frauen, daß sie lange Schlepprröcke tragen: »Kann man sich über die Flüche der Armen wundern, die vor Kälte zitternd zusehen müssen, wie ihr auf der Straße den Kot mit euren Kleidern kehret, die ihr für teures Geld gekauft habt! So findet der Kot bei euch eher eine Decke als der Arme, der ohne Kleidung und Nahrung flehentlich und voll Verzweiflung darum bittet!« Nicht minder streng wendet er sich an die Ehefrauen, die ihre Männer vernachlässigen und um die Gunst anderer buhlen: »Hast du nicht von jenem Gastwirte gehört«, fragt er in seiner Predigt die erstbeste Frau, »der zweierlei Wein in seinem Keller hat? Mit dem besseren wartet er den Freunden auf, den schlechteren aber gibt er — Dummköpfen. Genau so handelt eine eitle Frau. Den guten Wein hält sie vor dem Bischofspalast oder im Dome für diejenigen feil, die ihre Schönheit bewundern, und den schlechten kredenzt sie ihrem Manne. Wenn sie zur Kirche geht, putzt und schminkt sie sich und umkränzt sich das Haupt, als wäre sie die Madonna, zu Hause aber ist sie ein schlampiges Frauenzimmer.« Überhaupt kann ihn nichts mehr empören als kostspielige Kleider: »Würde man eines dieser Kleider gut zusammenpressen und auswinden, Menschenblut würde daraus hervorspritzen.«

Ebenso führte er gegen Wucherer und Spieler einen erbitterten Krieg, oft allerdings mit zweifelhaftem Erfolge. So soll einer dieser Blutsauger einmal nach einer Predigt zu Bernardino gekommen sein, furchtbare Zerknirschung geheuchelt und gebeten haben, Bernardino möge noch einmal gegen den Wucher auftreten, denn seine Worte riefen großen Eindruck hervor und in der Stadt gebe es viele Wucherer. Wie sich später herausstellte, bezweckte der verstockte Sünder damit nur, seine Konkurrenten los zu werden, damit er selbst beim Geldverleihen einen um so höheren Zinsfuß erziele.

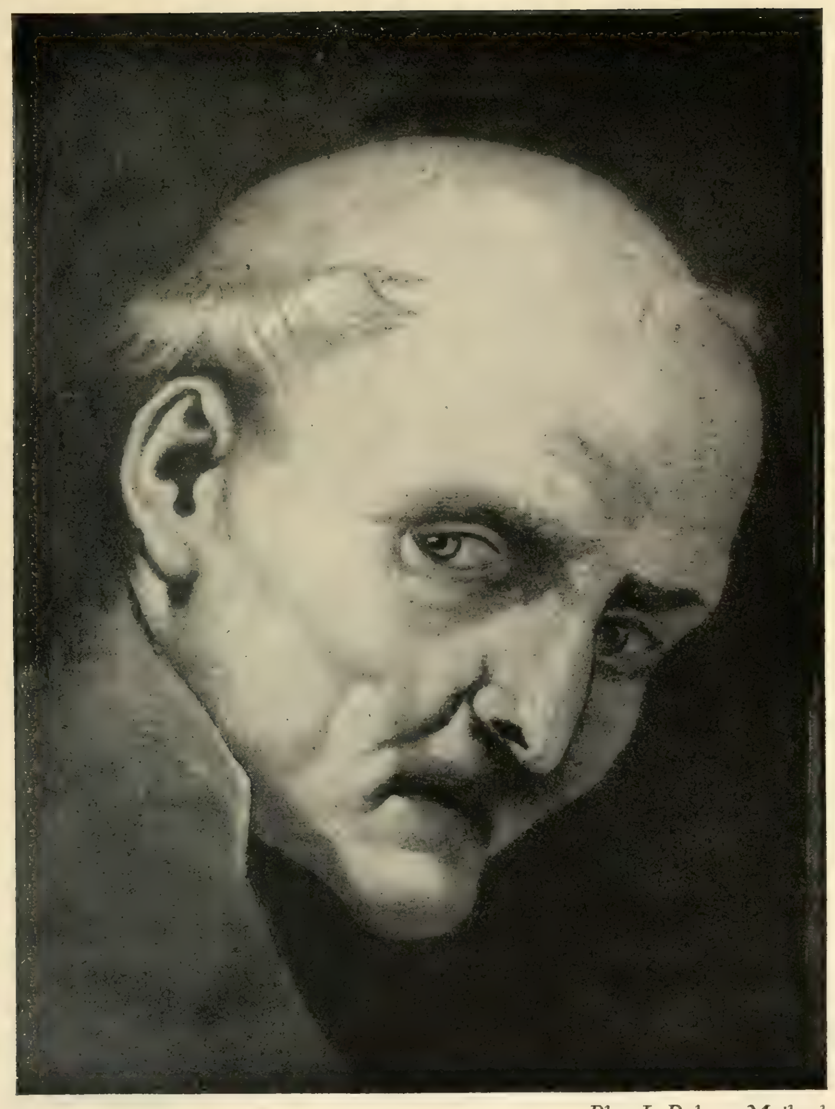
Die täglichen Predigten bewirkten, daß Redner und Zuhörer einander immer näher kamen und sich zuletzt zwischen ihnen ein ganz familiäres Verhältnis bildete. So unterbrach Bernardino bisweilen seine Predigt und mahnte diese oder jene Frau, sie möge doch nicht einschlafen, oder er gab seiner Freude über den Erfolg seiner Ermahnungen Ausdruck und versicherte, daß er deshalb dicker geworden sei, seitdem er in Siena weile. Die Intimität gedieh so weit, daß er einmal erzählte, er sei gestern mehr tot als lebendig

gewesen und habe infolge starker Magenkrämpfe bereits jede Hoffnung aufgegeben gehabt, heute überhaupt sprechen zu können. Nachdem er aber von einer gewissen Medizin eine tüchtige Dosis genommen, sei es ihm besser geworden[1]).

Derartige Geständnisse konnten den Humanisten nichts weniger als geschmackvoll erscheinen. So hatte Cicero nicht gesprochen. Ihr Unmut stieg noch, als Bernardino öffentlich die Lektüre mancher Klassiker, so z. B. Ovids »De arte amandi« verbot. In solchen Schriften sah er, besonders für schwache Gemüter, eine große Gefahr. Seine Schüler gingen noch weiter und waren der Ansicht, man dürfe in den Predigten überhaupt keine römischen oder griechischen Autoren zitieren. Indes war es nicht ratsam, mit den kampflustigen Humanisten anzubinden. Die Florentiner Gelehrten ließen denn auch in ihren Schriften an dem armen Mönch und seinen Adepten kein gutes Haar, nannten ihn einen Schmutzfinken und Bettler und machten sich über die Mönche und ihre schlechte Art zum Volke zu reden lustig.

Die fortwährenden Weissagungen Bernardinos, wobei er sich auf die Apokalypse berief, gaben den Humanisten Anlaß zu scharfer Kritik. Selbst die römische Kurie sah diese beständigen Kommentierungen der Apokalypse, die noch aus der Zeit des Joachimismus herstammten, höchst ungern und dachte daran, dieser Gewohnheit ein Ende zu machen. War doch die Kirche grundsätzlich gegen jede freie Bibelauslegung, so daß ihr in dieser Hinsicht der Kampf der Humanisten gegen die Mönche nur gelegen kam. Diese Frage berührte aber nicht bloß die Art der Franciscanerpredigten, sondern war für den Orden in gewisser Beziehung eine Existenzfrage. Gerade dadurch, daß diese Mönche mit ihren Weissagungen die Gemüter gefangen nahmen, war ihr Orden gewachsen und gewann immer größeren Einfluß. Die Kirche trat jetzt — nicht wenig unter dem Drucke humanistischer Tendenzen — sehr entschieden gegen diese Gewohnheit auf, und das Laterankonzil verbot in den zwanziger Jahren des XV. Jahrhunderts unter Androhung des Bannes den

[1]) Er selbst erwähnt sogar, wie oft das Mittel hintereinander gewirkt hat. »Jo ebbi una purgazione tanto grande, che io so'mosso XXIV volte a qua.« Pred. volg. I., S. 89.



Phot. L. Dubray, Mailand.

Francesco Vanni. S. Bernardino. Mailand, Sammlung Frizzoni.



Mönchen ausdrücklich, aus der Heil. Schrift geschöpfte Weissagungen zu verbreiten.

Diese Entscheidung war ein harter Schlag für die Kanzelberedsamkeit, wie sie von den Franciscanern gepflegt wurde und in Italien mit Bernardino ihren Höhepunkt erreicht hatte. Zwar hörte sie nicht plötzlich auf, und die volkstümliche, bildliche Ausdrucksweise konnte sich noch eine Zeitlang behaupten, zuletzt aber mußte sie vor der Kultur der Renaissance und einer nach humanistischen Mustern gebildeten Beredsamkeit weichen.

Im Jahre 1535 veröffentlichte Erasmus in seinem »Eclesiastes« zum ersten Male eine Abhandlung über die Anwendung der klassischen Eloquenz in der Kanzelberedsamkeit, und der Kardinal Borromäus erwähnt in seiner Schrift über die kirchliche Rhetorik des XV. Jahrhunderts, daß der Franciscaner Cornelio Musso der erste gewesen sei, der in seinen Klöstern eine edlere und vornehmere Art des Predigens eingeführt und alle derben und gemeinen Wendungen, die bisher in Übung waren, aufgegeben habe. Mit dem Ende des XV. Jahrhunderts beginnen die Kanzelredner ganz allgemein Sätze und Aussprüche heidnischer Philosophen und Dichter zu zitieren, und die Kanzel nähert sich vollends der weltlichen Tribüne. Die Predigten des großen Sienesen gerieten in Vergessenheit und sind nunmehr in den verstaubten Bänden der Stadt- und Klosterbibliotheken anzutreffen, so daß Fra de la Haye, der sie später gesammelt hat, erklärt, daß sie wohl der Teufel selbst in seinem grenzenlosen Hasse gegen Bernardino so zerstreut und umgeändert habe, damit nichts mehr an den Ruhm des großen Volksredners erinnere.

In Italien tritt am Schluß des XV. Jahrhunderts noch ein anderer Redner auf, der allerdings auch mit anderem Maßstabe gemessen sein will als Bernardino. Mächtiger als dieser durch seinen politischen Einfluß, gleicht er doch in mancher Hinsicht, obgleich ein Dominicaner, dem großen Franciscanermönch. Albizzeschi könnte noch von Giovanni Pisano gemeißelt sein, den anderen, Savonarola, hätte nur ein Donatello gestalten können. Beide Mönche weisen, wie gesagt, nicht geringe verwandtschaftliche Züge auf: beide suchen Italien aus dem moralischen und politischen Verfall zu retten, beide reißen das Volk mit sich fort und büßen ihre Beliebtheit mit der Beschuldigung der Ketzerei, beide wollen die

Gestalt des Erlösers verherrlichen. Während jedoch Bernardino in der Welt auf dem Pfade der Liebe wandelt und sein Christuszeichen Frieden und Versöhnung bringen soll, ist Savonarola hart und unbeugsam in seinem Wesen; ein herzloser Fanatiker, der nach der Herrschaft strebt, möchte er in seiner Eisenfaust den Gegner zermalmen; und wenn seine Jünger über den Haustoren von Florenz die Abzeichen Christi anschlagen, so tun sie dies in der Absicht, der Stadt kundzutun, daß Christus die Herrschaft ergreife, d. h. daß Savonarola im Namen des Herrn dort regieren wolle.

Bernardino lebt als Heiliger im Andenken des Volkes weiter, Savonarola stirbt auf dem Scheiterhaufen als Märtyrer einer mehr politischen als religiösen Idee.

Unter Bernardinos Schülern nimmt in der religiösen Bewegung des XV. Jahrhunderts noch der Neapolitaner Johann Capistran, ein vortrefflicher Redner, eine hervorragende Stellung ein. Bloß ein »Knäuel von Knochen und Nerven«, wie ihn Aeneas Sylvius schildert, klein und dürr, durcheilt er barfuß, in schäbiger Kutte, von Almosen lebend, fast ganz Europa. Für seine Wirksamkeit hatte er sich das Gebiet jenseits der Alpen ausgewählt und sich die Aufgabe gestellt, daselbst Observanten-Klöster zu gründen. Er gelangte bis nach Krakau. Gleichzeitig mit Aeneas Sylvius hielt er sich eine Zeitlang in Österreich auf, wo seine Wunder viel Aufsehen machten und das Volk sich in Scharen zu seinen Predigten drängte. Piccolomini glaubte nicht recht an diese Wunder und erwähnt den Neapolitaner nur ganz flüchtig; als er Papst geworden war und die Franciscaner von ihm verlangten, er möge bestätigen, daß Capistran in Deutschland Tote auferweckt habe, entgegnete Piccolomini, daß er dies nicht tun könne, und schrieb: »Ich habe viel von den Wundern dieses Menschen gehört, aber nicht gesehen, daß er irgend etwas Übernatürliches getan hätte.«

IV.

Etwas älter an Jahren, aber von weit geringerem Einfluß war ein Zeitgenosse Bernardinos, der Augustiner Fra Filippo, der in Lecetto bei Siena lebte und sich in der heimischen Literatur einen guten Namen erworben hat. Er stammte aus dem vornehmen Geschlechte der Agazzari, wurde um das Jahr 1339 geboren und starb als achtzigjähriger Greis.

Eines Tages, als unser Eremit in religiöse Betrachtungen versunken war, vernahm er plötzlich eine laute Stimme vom Himmel: »Leggi e scrivi!« — »Lies und schreibe!« Er folgte diesem Rufe, befaßte sich eingehend mit der Lektüre von Kirchenbüchern und schrieb so viel, daß nach dem Zeugnisse eines seiner Nachfolger das ganze Kloster und selbst die Zellen der Mönche von seinen Handschriften angefüllt waren und das gewöhnliche Lebensalter eines Menschen nicht hingereicht hätte, alle diese Werke durchzulesen. Eines der wichtigsten dieser Bücher soll die Chronik des Klosters, von der mythischen Zeit bis auf Papst Innozenz III., gewesen sein; leider ist dieses unschätzbare Werk im Jahre 1497 mit dem Schiffe, auf dem der damalige Augustinergeneral Fra Mariano nach Neapel fuhr, untergegangen. Von der vieljährigen schriftstellerischen Tätigkeit des seinerzeit hochberühmten Mönches ist uns nur eine einzige größere Handschrift erhalten geblieben, die in der sienesischen Kommunalbibliothek aufbewahrt wird, eine Sammlung kurzer Erzählungen, Legenden und Klosteranekdoten, überaus farbenprächtig und charakteristisch geschrieben. Das Buch, welches er im Alter von etwa fünfzig Jahren verfaßte, ist 1464 unter dem Titel »Gli Assempri di Fra Filippo da Siena« erschienen. Filippo klagte wie Bernardino über die schlechten Zeiten: »Die Menschen sind wie die Teufel, als wären sie der Hölle entstiegen, der schlimmste unter ihnen aber, den man sich überhaupt vorstellen kann, ist ihr Oberhaupt, jener englische Ritter Namens Messer Giovanni Acuto«: er meint jenen Acuto, den die heilige Katharina zu einem Kreuzzug ins heilige Land hatte bewegen wollen.

Im Kloster erzählte man sich von diesem Condottiere haarsträubende Geschichten.

So hätten nach der Erstürmung irgendeiner Stadt zwei seiner Untergebenen darüber gestritten, welchem von beiden eine gefangene Nonne gehören sollte. »Jeder von euch soll die Hälfte nehmen!«, habe der entmenschte Feldherr entschieden und darauf mit eigener Hand die Frau in zwei Teile gespalten. Als die Franciscaner ihn mit den Worten »Friede sei mit Dir!« begrüßten, entgegnete er: »Ich lebe nicht vom Frieden, sondern vom Krieg.«

Die Anekdoten Filippos sind das getreue Spiegelbild von Gemüt und Geist, wie sie damals in einem einsamen Kloster herrschten. In sienesischer Mundart geschrieben, sind diese Geschichten durch

eine schlichte, kurze, dabei kernige Sprache sowie durch lebensvolle Wärme ausgezeichnet. Eine ganze Reihe von Typen läßt Filippo vor uns Revue passieren, abgehärmte Eremiten, gramgebeugte Gestalten, die in mystischen Träumereien Trost und Erquickung suchen, Menschen, die ganze Nächte unter Abtötungen und Gebeten durchwachen, daneben feiste Mönche, die mit Absolutionen Schacher treiben und in sinnlichen Genüssen schwelgen. Von Frauenzimmern wimmelt es da, die sich »dem Teufel zum Ebenbilde« schminken, von Prassern und Trunkenbolden, die ihre Habe im Karten- und Würfelspiel vergeuden. Auch die sienesischen Wucherer müssen zu diesen Silhouetten herhalten, ebenso die Lästerer Gottes und seiner Heiligen.

Manche dieser Erzählungen sind anscheinend Erzeugnisse der Volksphantasie, andere wieder Chroniken und zeitgenössischen Büchern entnommen, so den damals viel gelesenen Schriften Gregors des Großen oder dem Dialogus miraculorum des Cäsar von Heisterbach. Alle jedoch sind den sienesischen Lokalverhältnissen angepaßt, und der Autor wiederholt, um glaubwürdiger zu erscheinen, fast bei jeder Geschichte, er habe sie von einem Augenzeugen gehört, oder er versichert, daß die Person, um die es sich handelt, in Siena genau bekannt gewesen sei.

Man könnte kaum glauben, daß das italienische Volk so arm an Legenden war, und die Mehrzahl dieser Erzählungen, an denen das mittelalterliche Siena, Florenz und Mailand sich ergötzten, fremden, zumeist nordischen und orientalischen Ursprungs ist. Fast will es scheinen, daß die Einbildung dieses Volkes zu nüchtern gewesen sei und sich zu sehr mit der nackten Wirklichkeit befaßt habe, als daß sie einen Schatz von Legenden hätte schaffen können.

In den Erzählungen Filippos würden wir vergeblich nach einem literarisch gebildeten Autor suchen. Sie besitzen weder einen künstlerischen Aufbau noch einen ausgebildeten Stil und sind nichts weniger als nach einem wohldurchdachten Plane geschrieben, sondern lediglich Erzählungen eines mittelmäßigen Geistes, dem noch dazu jedes kritische Urteil über den Gegenstand, den er behandelt, gänzlich fehlt. In der Form wie in Ausdrücken wiederholt er sich in einem fort, und so ein ewiges Einerlei der Klostersprache muß zuletzt ermüden. Doch ist gerade dieser Mangel an literarischem Schliff ein Hauptvorzug Filippos, weil er uns so am besten ein reines, nicht

retuschiertes Zeitgemälde vermitteln kann. Das XIV. Jahrhundert hat gewiß bedeutendere Schriftsteller aufzuweisen, die sich gleichfalls mit dem Klosterleben befaßten, so ein Bartolomeo da San Concordio, Cavalca oder Passavanti, keiner jedoch hat den Bildungsgrad eines mittelalterlichen Durchschnittsmönches so anschaulich gegeben wie unser Augustinermönch.

V.

Der Hauptheld in Fra Filippos Erzählungen ist der Teufel, aber nicht etwa der große Geist des Bösen, jener mächtige satanische Fürst, der Dantes Hölle beherrscht, auch nicht der gefallene Engel, der auf der Stirn noch einen Abglanz seiner einstigen Schönheit trägt, oder der »Imperator del doloroso regno«, sondern vielmehr der Teufel der Volksphantasie, der überall dabei ist, überall seine Nase hineinsteckt, der jeder Kleinigkeit des menschlichen Lebens nachspürt und jede Gelegenheit benützt, um dem guten Geiste einen Possen zu spielen. Dieser Teufel ist häßlich und lächerlich zugleich, findet Vergnügen an den buhlerischen Umarmungen der Hexen und verbreitet Schwefelgestank. Der Satan schickt Legionen untergebener Teufel auf die Erde; jeder Mensch hat seinen Teufel, der ihn beobachtet, bewacht und nur auf die Gelegenheit lauert, um ihn in seine Fallstricke zu fangen und zu verschlingen. Aber auch diese Sendboten genügen ihm nicht, da sie bei aller Geschicklichkeit und List leicht zu erkennen sind, die Leute sich vor ihnen hüten und ihnen mißtrauen. Deshalb bedient sich der Satan noch anderer Werkzeuge und stellt Menschen an, die sich ihm verkauft haben, so Zauberer, Magier und Hexen.

Von Zauberern gibt es wiederum zwei Arten: die einen haben ihre Seele der Hölle verkauft und müssen deshalb jeden Auftrag des Satans ausführen, die anderen sind die Magier, die eine höhere Rangstufe der Zauberer bilden und kraft der ihnen von höheren Mächten verliehenen Fähigkeiten einen gewissen Einfluß über den Satan selbst besitzen, der ihnen nichts abschlagen kann und auf Verlangen ihnen sogar einen untergeordneten Teufel zu persönlichen Diensten stellen muß. So ein spiritus familiaris ist mit Geld gar nicht zu bezahlen, er ist Genosse und Sklave zugleich und paßt auf jeden Wink. Er hat so manchen großen Männern gedient, so

einem Provenzano Salvani, der ihn in der Schlacht bei Montaperti in einer Phiole eingeschlossen bei sich trug.

Die Dämonen der zweiten, niedrigeren Kategorie sowie die Hexen interessieren Fra Filippo am meisten, weil sie die täglichen Begleiter des Menschen sind.

Unerschöpflich ist der Teufel an Schlichen, immer wieder hat er neue Einfälle, um dem Herrn möglichst viele Menschenseelen abwendig zu machen, und beständig wechselt er die Gestalt, verkleidet sich bald als Magd, bald als Mönch und erscheint bisweilen auch als Müller oder Soldat. Witzig, gewandt, versteht er es, gerade seine schrecklichsten Taten durch guten Humor zu würzen, was ihn in gewissem Grade sympathisch macht. In den sienesischen Legenden tritt er sehr oft als buhlerisches Mädchen oder als junge Frau auf, um die Anachoreten zu verführen. Viele Selige, wie Sansedoni, Franco oder Bartolo da San Geminiano, waren solchen Versuchungen ausgesetzt. Der Teufel Fra Filippos ähnelt nicht einmal jenem Ungeheuer, wie es Schriftsteller aus der Zeit vor Dante schildern, sondern es ist ein ritterlicher Mann von wettergebräuntem Gesicht oder ein schwarzer Afrikaner. Erst bei näherem Zusehen werden wir gewahr, daß er kein Mensch, sondern ein schwefelspeiender Dämon ist. Oft genügt ihm aber die menschliche Gestalt nicht bei seinen Verwandlungen, und dann erscheint er entweder als häßliche schwarze Schindmähre oder als schwarzer, unheimlicher Hund. Er erscheint plötzlich, unvermutet und hinterläßt nach seinem Verschwinden jedesmal eine furchtbare Verwüstung. Jene eitle Sieneserin, die der böse Geist mit seinen Schminken bemalt hatte, starb am dritten Tage mit zerfressenem Gesicht, nicht besser erging es einem jungen Mönch, der sich mit dem Teufel befreundet hatte, auch er starb plötzlich.

In seinem Haß ist der Teufel furchtbar: er ruht nicht, bevor er nicht am Leichnam des Sünders seine Wut ausgelassen hat. Er beißt, sticht, würgt jene, die in seine Krallen geraten und schleppt ihren Leib, ihre Seele in die Hölle. Nach dem Zeugnisse eines Einsiedlers entführte eine ganze Wolke von Teufeln die Seele Kaiser Heinrichs II. Der Eremit will das mit eigenen Augen gesehen haben.

Der Teufel herrscht über alle Elemente, er läßt die Erde erbeben,

ruft Stürme hervor, sendet Donner und Blitz, bewirkt Überschwemmungen und Finsternis.

Einige Jahre nach der großen Pest von 1348, erzählt Fra Filippo, ereignete es sich in Borgo San Sepolcro in der Nähe von Arezzo, daß einige Landleute spät nachts nach Hause gingen. Plötzlich erblickten sie eine Menge schwarzer Reiter von so düsterer und fürchterlicher Gestalt, daß große Angst sie ergriff. Aber einer faßte sich ein Herz und fragte. »Wer seid ihr denn?« Darauf habe der Anführer der Reiter entgegnet: »Wir sind Sendboten des Satans und haben den Auftrag, Borgo San Sepolcro zu vernichten.« Gegen Morgen suchte denn auch ein furchtbares Erdbeben das Städtchen heim, und der Himmel verfinsterte sich, als wäre er ganz von Teufeln erfüllt.

Um sich vor Erdbeben und Blitzschlag zu schützen, wurden zu Siena in die Fundamente der öffentlichen und privaten Gebäude sogenannte »Telesmen« eingemauert. Die Mangia steht deshalb so lange und ist bisher trotz Donner und Blitz nicht eingestürzt, weil in jeder Ecke in die Grundmauern Steine mit hebräischen, griechischen und lateinischen Inschriften eingefügt sind, an denen die Macht des Teufels scheitert.

Den Einfluß des Bösen bekämpfen Engel und Heilige; jeder Mensch hat auch einen Schutzengel gegen ihn. Nach Fra Filippos Vorstellungen wandert die menschliche Seele durch die Welt mit einem Engel zur Rechten und einem Teufel zur Linken. Die beiden Gegner betrachten sich natürlich nicht gleichgültig, sondern liegen miteinander in erbittertem Streit.

Auch die Heiligen haben mit den Teufeln Kämpfe zu bestehen. Fra Filippo erzählt, wie der heilige Jakob von Compostella mit zweien gerungen habe, die, als Mönche verkleidet, dem Kaufmann Marino zu Arezzo hätten Geld leihen wollen. Dieser hätte jedoch schon zuvor eine Pilgerfahrt nach Compostella gelobt und wäre daher mit Recht vom Heiligen verteidigt worden.

Siena sieht in der Madonna, der besonderen Schirmherrin der Stadt, seine Beschützerin, die jeden Sienesen vor allem Unheil, vor Hunger und Erdbeben wie vor dem Satan bewahrt.

Diese Welt Fra Filippos mit ihrer düsteren Dämonologie wurzelt noch ganz in mittelalterlichen Vorstellungen, denen gegenüber Bernardinos Anschauungen einen großen Fortschritt bedeuten. Fi-

lippo sieht einzig in der Furcht vor der Hölle die Grundlage der sozialen Ordnung, während Bernardino als wahrer Erbe des heil. Franciscus die Besserung der Menschheit nur von der Liebe und Barmherzigkeit erwartet. Bei ihm macht sich, vielleicht unbewußt, bereits der mildernde Einfluß des Humanismus geltend, während Fra Filippo hinter den düsteren Klostermauern noch in der Vergangenheit lebt.

Sechster Abschnitt

Das sienesische Studio und der Humanismus

I.

Siena hatte ähnlich wie Bologna, Padua und Perugia sein eigenes »Studio«, seine Universität, die namentlich im XIV. und XV. Jahrhundert zu hoher Blüte gelangte. Viele Ausländer, Deutsche, Spanier und Portugiesen, gingen nach Siena, um hier zu studieren.

Die Anfänge dieses Studio waren bescheiden und reichen bis in die ersten Jahrzehnte des XII. Jahrhunderts zurück. Ursprünglich bestand es nur als Rechtsschule, wo in erster Linie römisches Recht gelehrt wurde, dessen Kenntnis unumgänglich nötig war, da es die Kommune schon 1176 eingeführt hatte. Allmählich traten neue Lehrgegenstände hinzu, und im Jahre 1240 existierte bereits eine von der Gemeinde unterhaltene Universität. Zehn Jahre später finden wir im städtischen Statut eingehende Bestimmungen, die den Gehalt von Lehrern der Grammatik, des Rechtes und der Medizin regeln.

Unter den letzteren gelangte namentlich der Portugiese Pietro Ispano, der nachmalige Papst Johannes XXI., zu großer Berühmtheit. Er war ein Schüler der Pariser Universität, wo er sich auf Grundlage der arabischen und jüdischen Medizin ausgebildet hatte. Während seines vierzehnjährigen Aufenthaltes in Siena hielt er nicht nur Vorlesungen über Medizin, sondern auch über Jus und schrieb dort eines seiner bedeutendsten Werke, die »Summulae logicales«. Der zukünftige Papst gehörte auch zu jenen Ärzten, die nach der Schlacht bei Montaperti die Verwundeten verbanden.

Im Jahre 1310 verlieh die Gemeinde den Studenten und Professoren besondere Privilegien: sie wurden von jedweder Steuerleistung und vom Militärdienste befreit. Die eigentliche Blüteperiode der Universität begann erst im Jahre 1321 und war durch einen glücklichen Zufall bedingt. In Bologna hatten sich nämlich die politischen Zuständen so zugespitzt und waren die Kämpfe der Weißen und Schwarzen so heftig geworden, daß ein namhafter Teil der Professoren und Studenten auszuwandern beschloß, um eine ruhigere und für ernste Studien mehr geeignete Stadt aufzusuchen. Viele begaben sich nach Imola, die Mehrzahl ging nach Siena. Die Kommune erkannte sofort die Tragweite dieses Ereignisses und setzte alles daran, um die Bolognesen für Siena zu gewinnen. Deputationen angesehener Bürger wurden nach Imola und Bologna geschickt, 6000 Goldgulden für die Reisekosten der Doktoren und Scholaren und den Transport der Bücher versprochen und viele andere Begünstigungen bereitwilligst gewährt. Unter anderem wurde freigestellt, die Sitten und Gebräuche, wie sie an der Bologneser Universität in Übung waren, beizubehalten, der heimischen Bevölkerung aber befohlen, den Ankömmlingen mit größter Höflichkeit entgegenzukommen. Jeder, der durch Wort oder Tat die fremden Doktoren oder Scholaren beleidigen würde, sollte zu einer Geldstrafe verurteilt werden, die doppelt so hoch bemessen war, als in gewöhnlichen Fällen für ähnliche Übertretungen gezahlt wurde. Bei ihrer Ankunft im Mai 1321 wurden denn auch die fremden Studenten von der Bevölkerung mit Jubel und fröhlichen Festen empfangen.

In Bologna waren seit alten Zeiten die Scholaren in zwei Nationen geschieden, die citramontane und ultramontane. Auch die Sienesen führten diese Einteilung ein, weshalb die Fremden, die in Bologna eine eigene Korporation bildeten, nach Siena strömten.

Das Studio wurde nun gleich in größerem Maßstabe organisiert. Das Ereignis feierte man in vielen Gedichten. Besonders tat sich dabei ein gewisser Giullare hervor, der eine Kanzone auf die Universität verfaßte, wofür er von der Gemeinde eine Tunika zur Belohnung erhielt, für diese Zeit ein nicht unbedeutendes Geschenk.

Einen besonderen Aufschwung nahm die medizinische Fakultät. Bald jedoch hatte man Florenz zu fürchten, das, immer neidisch

auf den Erfolg Sienas, beschlossen hatte, ein eigenes großes Studio nach dem Muster von Bologna zu erbauen (1348). Ein zu großer Nachteil erwuchs hieraus für Siena nicht. Das unruhige und stürmische Wesen der Studenten mißfiel den Florentiner Oligarchen und besonders dem emporstrebenden Hause der Medici. Die Signoria beschränkte ihre Freiheiten, was zur Folge hatte, daß Scholaren wie Professoren das Florentiner Studio mieden. Hundert Jahre nach seiner Begründung war es bereits gänzlich im Verfalle begriffen.

Umgekehrt verhielt sich die Signoria von Siena, die alles, was in ihrer Macht stand, opferte, um die Universität zu heben. Das war nicht so leicht; denn an tüchtigen Professoren herrschte im XIV. Jahrhundert überhaupt großer Mangel, und mit der Begründung neuer Hochschulen wuchs die Zahl der Studenten immer mehr. Indes wurde jede Gelegenheit benutzt, um geeignete Lehrkräfte zu gewinnen, und als Bernabò Visconti Bologna belagerte (1361) und der Aufenthalt für die friedlichen Professoren neuerdings unerträglich wurde, entsendete das Consiglio generale eine eigene Deputation, um die besten Lehrer des Rechtes und der Medizin den Bolognesern abspenstig zu machen.

Eine gefährlichere Konkurrenz drohte von Perugia, dessen Universität zu den besten Italiens zählte. Auf Grund päpstlicher Privilegien führte sie den Namen »Studio generale« und war die einzige Lehranstalt auf dem ganzen Wege zwischen Perugia und Neapel, deren Doktordiplome allgemeine Gültigkeit hatten. Denn die Universität zu Rom, von Bonifaz VIII. gegründet, bestand erst seit kurzem und hatte damals noch keine wissenschaftliche Bedeutung.

Siena setzte nun alles daran, um für seine Universität vom Papste gleichfalls das Privilegium eines Studio generale zu erhalten. Durch sechsundzwanzig Jahre bestürmte man Rom mit diesem Anliegen; da alle Bemühungen vergebens waren, wandte man sich an den Kaiser. Durch ein Diplom vom 16. August 1357, das in Prag unterfertigt war, erhob Karl IV. das Studio zum vollen Range einer Universität, die allen anderen großen Anstalten dieser Art ebenbürtig war. Der Bischof sollte das Recht der Verleihung der Doktordiplome erhalten und über die strenge Einhaltung der Privilegien wachen.

Der Rektor, dem zwei Vizerektoren, für die Citramontani und

die Ultramontani, zur Seite standen, wurde vom »Consiglio generale della scolaresca« auf Grund eines Ternovorschlages des bischöflichen Konsistoriums gewählt. Die Beziehungen zur Gemeinde vermittelten drei Vertrauensmänner, »Savi« genannt, von den einzelnen Terzos gewählt. Als später die Volksparteien ans Ruder kamen, wurde deren Zahl, entsprechend den sechs montes auf sechs erhöht.

Im Studio ging es wie in einem Bienenhause zu. Zwischen den einzelnen Korporationen gab es ununterbrochene Kämpfe um Machtbefugnisse und Vorrechte; eine jede von ihnen verlangte bei der Wahl des Rektors und der Professoren das entscheidende Wort für sich. Die Einheimischen stritten mit den Fremden, die Juristen mit den Medizinern. Schließlich erlangten die Ausländer ein solches Übergewicht, daß seit 1361 fast ausschließlich »Forestieri« auf die Lehrstühle berufen wurden, im Gegensatz zu Bologna, wo diese Würden einheimische Patriziersöhne bekleideten. Zum Siege der Ausländer hatte wesentlich der Neid und die Eifersucht der inneren Parteien beigetragen. Um den Nepotismus nicht aufkommen zu lassen, hatte nämlich die Signoria verordnet, daß ein Sienese nur auf Grund ganz besonderer Verdienste einen Lehrstuhl erhalten könne. Später ging man wieder von dieser Entschließung ab, im Jahre 1435 waren bereits sechs sienesische Professoren angestellt, am Ausgange des XV. Jahrhunderts wurde die Professur geradezu ein Monopol der Patrizier.

Die wiederholten, zum Teil furchtbaren Pestseuchen des XIV. Jahrhunderts vermochten die Universität in ihrer günstigen Entwicklung nicht aufzuhalten. Die »Göttliche Komödie« wurde dort kommentiert, Zivilrecht und kanonisches Recht gelehrt, und auch die Medizin erfreute sich eines wohlbegründeten Rufes. Charakteristisch für den konservativen Sinn der sienesischen Bevölkerung ist der Umstand, daß sich einzelne Wissenschaften in gewissen Familien vererbten. So lieferten die Geschlechter der Paliaresi, von denen einer, Jacopo mit dem Beinamen »legum doctor« ein Zeitgenosse Provenzano Salvanis war, sowie die Familien der Nini, Bellanti, Aringheri, Borghesi und Soccini lauter Juristen.

Das Denkmal Niccolò Aringheris di Casole, der 1374 an der Pest starb, ist heute noch im Universitätsgebäude erhalten. Niccolòs Söhnen verlieh der Papst den Grafentitel für ihre Verdienste auf dem Gebiete der Jurisprudenz. Besonders gut besucht waren

die Vorlesungen über Astrologie, die dem Geiste der Zeit entgegenkamen.

Das Verhältnis der Universität zum Klerus war im allgemeinen ein gutes. Der Bischof hatte schon 1392 beim Papste die Erlaubnis zur Gründung einer »Casa di sapienza« erwirkt nach dem Muster jener Anstalten, wie sie in Bologna und Perugia existierten. Ursprünglich für arme Studenten aus der Stadt und deren Gebiet bestimmt, wurde diese Casa ganz aus den Mitteln der Bischöfe erhalten, was allmählich dahin führte, dem Klerus einen großen Einfluß auf das ganze Studio zu sichern. Deshalb waren die Päpste auch der Universität gewogen. Gregor XII. bestätigte die Privilegien Karls IV. und verlieh ihr überdies noch das Recht, den theologischen Doktorgrad auszustellen, womit sie im Range der Bologneser und Pariser gleichkam. Auch die »Casa« veränderte ihren Charakter. Ursprünglich nur für sienesische Schüler bestimmt, wurde sie zuletzt ein Heim für Günstlinge der verschiedenen Kardinäle und für Ausländer, die hier eine billige Pension fanden. Rektor des Studio und der Casa konnte nur ein geistlicher Professor des kanonischen Rechtes sein.

Brach eine Seuche aus, so wurde die ganze Universität samt der Casa nach einer gesünderen Ortschaft verlegt, was mit nicht geringen Kosten und Umständen verbunden war. Das Jahr 1420 brachte die ganze Universitätsjugend mit sämtlichen Professoren in Corsignano, dem späteren Pienza, zu, wobei die Gemeinde für den ganzen Unterhalt zu sorgen hatte. Die Verpflegung ließ aber oft viel zu wünschen übrig. Die arme Jugend litt manchmal großen Hunger und mußte im Schmutze auf dem Boden schlafen. Die Studenten tumultuierten denn auch und drohten wahrscheinlich mit der Auswanderung, weil die Signoria Delegierte nach Corsignano schicken mußte, um die Sache friedlich beizulegen. Einer dieser Vermittler dürfte dabei sehr unangenehme Erfahrungen gemacht haben; denn bei seiner Rückkehr erzählte er, mit den Spaniern, die zahlreich vertreten waren, wäre nichts anzufangen gewesen und die Ungarn hätten sich wie losgelassene Dämonen gebärdet. Übrigens galten die Spanier immer als »gente arguta«, waren aber auch begabte Studenten.

Sonst war das Leben in der Casa recht lustig. Die Studenten fühlten sich in derselben so heimisch, daß sie selten vor Schluß

des siebenten Jahres und erst nach Erreichung der Doktorwürde austraten. Auf Zucht und Ordnung wurde strenge gesehen. Wer z. B. seinem Kollegen ein Schimpfwort sagte, mußte sechs Wochen lang fasten. Die Klausur wurde genau eingehalten, und nur zu bestimmten Stunden durfte man innerhalb der Wohnungen Guitarre oder andere Instrumente spielen. Bei Tische bedienten der Reihe nach die Studenten selbst.

Die Inventaraufnahme vom Jahre 1459 gewährt uns einen Einblick in die Einrichtungen dieses Hauses. Es gab vierundzwanzig Zimmer, das Refektorium und die Wirtschaftsräume nicht mit eingerechnet. In manchen Kammern schliefen zwei Studenten beisammen. Die Betten waren vorwiegend rot angestrichen und ein Leintuch galt vielfach als überflüssiger Luxus. Selbst das Zimmer des Rektors war mehr als einfach. So hatte Messer Lodovico Teixer, ein Verwandter des portugiesischen Königs, der im Jahre 1476 die Rektorswürde bekleidete, in seiner Kammer ein venezianisches Bett, einen gewöhnlichen Strohsack, ein Federbett, in dem man die einzelnen Federn hätte zählen können, zwei Kopfkissen und eine weiße Decke, außerdem noch drei Kasten, einen roten Schrank, ein Lesepult und über diesem einen Wandteppich von roter Farbe. Er schlief und aß in demselben Zimmer; sein Speisetisch hatte nur mehr drei Füße. Als ganz besonderer Luxus wird dann noch ein Glasfenster, eine »fenestra di vetro«, hervorgehoben, was damals offenbar noch zu den Seltenheiten gehörte.

In der Sapienza waren alle möglichen Nationalitäten vertreten. Von den dreihundert Studenten, die dort von 1470 bis 1495 wohnten, waren die Hälfte Deutsche, Franzosen, Engländer, Spanier, Portugiesen, Ungarn und Schweden. Auf hundert Ausländer kamen etwa fünfzig Deutsche und fünfundzwanzig andere Fremde. Es scheint, daß in den ersten Jahren des XIV. Jahrhunderts Spanier und Deutsche besondere Nationalitäten bildeten. Die Nachrichten über die Organisation der Scholaren sind recht spärlich. Zu den Deutschen rechneten sich auch Nordslaven und Ungarn. Während des Konzils von 1423, das bekanntlich von Pavia nach Siena verlegt wurde, trat hier sogar ein Pole, der Sohn des Lascaris von Gostawice, als Präsident der deutschen Nation auf[1]).

[1]) Seit Beginn des XV. Jahrhunderts bestatten die Deutschen ihre Toten vor-

Die Universität in Siena muß um die Mitte des XV. Jahrhunderts mindestens ebenso stark besucht gewesen sein wie die von Padua, welche damals kaum dreihundert Studenten zählte. In Siena aber promovierten unter Maestro Bartolo di Tura allein achtzig Mediziner.

Da nur ein Bruchteil der Studenten Unterkunft in der Sapienza finden konnte, wohnten die meisten in Privathäusern und waren sehr häufig den übrigen Hausbewohnern gerade nicht willkommene Gäste. So befahl Bartolomeo Petrucci den Scholaren, binnen drei Tagen sein Haus zu räumen, weil niemand mehr vor Lärm darin aushalten konnte.

Im allgemeinen war die Gemeinde um das Wohlbefinden der Studenten sehr besorgt. Diese Fürsorge erstreckte sich auf die unglaublichsten Bedürfnisse[1]). In der Tat war viel Takt und guter Wille notwendig, um mit diesen aus aller Herren Länder zusammengewürfelten Hitzköpfen leidlich auszukommen. Von den losen Streichen der studierenden Jugend erzählen die Annalen fast aller italienischen Universitätsstädte. In Ferrara steckten die Studenten die Bänke in Brand, angeblich zu Ehren der Geburt des ersten Kindes des Herzogs Alfonso, der Lucrezia Borgia zur Frau hatte.

Eine wahre Leidenschaft zu disputieren herrschte unter Lehrern wie Schülern. In den Schlafsälen und im Refektorium der Sapienza trieb man die Sache so arg, daß die Statuten der Redewut Einhalt tun und sie auf besondere Stunden beschränken mußten. Die Professoren waren nach den Bestimmungen vom Jahre 1475 verpflichtet, sofort nach den Vorlesungen in ihrer Toga auf die Piazza zu gehen, um hier eine halbe Stunde öffentlich zu disputieren.

An der medizinischen Fakultät fanden anatomische Sektionen sehr selten statt und erregten deshalb immer das besondere Interesse der Studierenden. In Siena führte man sie vor 1427 ein, wie es scheint, später als in Bologna und Florenz, am frühesten finden wir sie in Neapel, wo schon im Jahre 1238 Friedrich II. die Anatomie lehren ließ. Mit diesen Übungen befaßt sich eine Bestimmung der

---

wiegend in der Kirche S. Domenico. Gegen Ende des XV. Jahrhunderts wurde die Kapelle der heil. Barbara den Deutschen eingeräumt.

[1]) Conciglio della Campana vol. 209 (1421, Februar 18). Cabella sit sublata, ut fancellarum pulcherarum abundantia habeatur (Zdekauer, Seite 105).

Bologneser Universität aus dem Jahre 1405 »De anatomia quolibet anno fienda«[1]).

Neben dem Studio besaß Siena noch Kloster- und Kapitelschulen. Sie hatten vor der Universität den Vorzug, daß ihnen die reichen Bibliotheken der geistlichen Körperschaften zur Verfügung standen. Besonders das Domkapitel besaß eine große Bibliothek, die der Universität abging, zumal die Professoren — meist selber geistlichen Standes — ihre Bücher gewöhnlich den Klöstern vermachten. Bei der Einführung des Buchdruckes in Siena (1482) zählte diese Bibliothek, die »Libreria del Duomo«, 127 Werke, ungerechnet die Chorbücher mit Miniaturen, die noch heute einen Schatz der Libreria Piccolomini bilden. Größere Bibliotheken besaßen noch die Franciscaner in der Osservanza und vor allem die Benedictiner auf Monte Oliveto.

II.

Siena wehrte sich lange gegen den Ansturm des Humanismus, der dem demokratischen und konservativen Wesen der Republik widersprach. An den Höfen der Gewaltherrscher groß gezogen, half er als gefügiges Werkzeug mit, die Herrschaft zu befestigen, jedes geistige Leben an die Höfe zu fesseln, willkürlich höfischen Zwecken dienstbar zu machen und den republikanischen Gedanken zu ertöten. Er diente in gleicher Weise den Medici in Florenz, den Visconti in Mailand wie den Este in Ferrara.

Schon der Umstand, daß die neue Geistesrichtung ihren Ausgang von Florenz genommen hatte, konnte sie bei den Sienesen in Mißkredit bringen. Der Klerus wehrte sich gegen den Humanismus als eine antichristliche Lehre, das Volk sah in ihm eine Woge, die zuletzt ganz Italien zu überfluten und dem Despotismus auszuliefern drohte. Der Humanismus hatte die Verachtung alles Mittelalterlichen auf sein Banner geschrieben, stand im Widerspruche mit der glanzvollen Epoche der Sienesen und ihrer Tradition, hatte völlig neue Ideale und konnte die Stadt mit ihren heiligsten Gütern lächerlich machen. Gegen neue Ideen helfen keine Grenzen

[1]) Als der größte Anatom des XIV. Jahrhunderts galt der Bolognese Mandino. Zu Sektionen wurden Verbrecherleichen verwendet. Sonderbarerweise durften in Bologna zu diesem Zwecke mehr Frauen- als Männerleichen benutzt werden.

und auch Festungsmauern nicht. Sie rufen mit zu lauter Stimme und durcheilen mit der Schnelligkeit des elektrischen Funkens die Lande. Maskiert als Feind der Florentiner und Mediceer stahl sich zuletzt der Humanismus doch in Siena ein. Der Träger dieser Maske war Filelfo, und den Boden hatte ihm Mattia Lupi aus San Geminiano vorbereitet.

Mattia war ein berühmter Grammatiker. Siena hatte ihn von Prato berufen. Der gründliche, ernste Lehrer muß ein gediegenes Wissen besessen haben, wenn ein Aeneas Sylvius Piccolomini unter ihm seine Ausbildung genossen hat. Doch gehörte er nicht zu jener streitsüchtigen Klasse von Humanisten, wie etwa Filelfo oder Polizian es waren.

Filelfo, der Vertreter griechischer Gelehrsamkeit, war der Typus eines humanistischen Abenteurers. Im Jahre 1434 kam er in Siena an, nachdem er sich in der ganzen Welt herumgetrieben hatte. So war er venezianischer Gesandter beim Sultan Murad II. gewesen, dann wieder eine Zeitlang im Dienste des Kaisers Johannes Paläologus, später in Ofen bei König Sigismund, der ihn sogar anläßlich der Vermählung Wladislaw Jagiellos mit der russischen Prinzessin Sophie als Mitglied einer Gesandtschaft an den Hof in Krakau schickte (1424), wo Filelfo auf dem Schlosse eine Rede hielt. Dann reiste er nach dem Orient, verheiratete sich in Griechenland, kehrte nach acht Jahren zurück und lehrte in Bologna Rhetorik und Moralphilosophie, bis er endlich 1429 in Florenz eine Anstellung erhielt, wo er täglich gegen vierhundert Hörer um sich versammelte und eine Zeitlang auf den Händen getragen wurde.

Doch ein unruhiger Geist und streitsüchtig wie fast alle Humanisten, geriet er bald mit den Freunden Cosimo Medicis in Konflikt und hielt zu dessen Gegnern. Als er an einem Frühlingstag des Jahres 1433 in die Vorlesung ging, wurde er von einem Sbirren namens Filippo da Casale in mörderischer Absicht überfallen, hatte aber das Glück, sich dieses Gesellen zu erwehren. Filelfo sprach nun offen den Verdacht aus, nur Cosimo könne den Mörder gedungen haben, und als dieser kurz nachher aus Florenz vertrieben wurde, schrieb er sogar eine Satire gegen ihn und forderte das Volk auf, Cosimo zum Tode zu verurteilen, da seine Rückkehr eine noch größere Gefahr für die Republik bedeuten würde. Filelfos

Ahnungen sollten sich bald erfüllen, denn Cosimo kehrte zurück, und der Satiriker mußte flüchten.

Siena, stets bereit, den Feinden der florentinischen Regierung Gastfreundschaft zu gewähren, berief ihn an sein Studio mit einem Jahresgehalt von 350 Zechinen.

Hier fühlte er sich sicher und begann mit verdoppelter Leidenschaft einen Federkrieg gegen Cosimo Medici und dessen Freunde Poggio und Niccoli, die er über alles haßte.

Kaum waren aber zehn Monate vergangen, als in den Straßen von Siena derselbe »bravo« Filippo da Casale aus Florenz erschien und sich dadurch verdächtig machte, daß er sich mit auffallendem Interesse nach den Lebensgewohnheiten des Professors erkundigte. Festgenommen, gestand er auf der Folter, daß er Filelfo habe ermorden wollen. Man brachte zwar nicht aus ihm heraus, wer ihn gedungen hatte, doch war der Professor fest überzeugt, daß die Medici nach seinem Leben trachten.

Nachdem man dem Sbirren die rechte Hand abgehauen hatte, schickte man ihn nach Florenz zurück. Filelfo war damit nicht zufrieden, sann auf Rache und wollte Cosimos Tod. Im Verein mit einigen anderen Florentiner Flüchtlingen gewann er für seinen Mordplan einen Griechen, der sich nach einigem Widerstreben gegen Zusicherung einer hohen Belohnung nach Florenz begab, um Cosimo zu ermorden. Als sich ihm aber keine Gelegenheit zur Ausführung seines Vorhabens darbot, verriet er die Sache und erbot sich, Filelfo zu ermorden. Cosimo aber ließ dem Verräter beide Hände abschlagen, und die Republik fällte auf Grund seiner Geständnisse ein Urteil, wonach Filelfo, wenn man ihn finge, die Zunge herausgerissen werden sollte. Auch wurde ihm der Aufenthalt auf florentinischem Boden für immer untersagt.

Seitdem war es in Siena für Filelfo nicht ganz geheuer, überdies schien ihm die Besoldung zu gering, und so verhandelte er bald mit Bologna, bald mit dem Herzog von Mailand, um eine besser dotierte Stelle zu bekommen. Endlich hatte er seinen Wunsch erreicht und zog nach vierjährigem Aufenthalte in Siena auf ein Semester nach Bologna und von da nach Mailand.

Einige Jahre darauf wollte er wieder nach Siena zurückkehren, verlangte aber den doppelten Gehalt. Die Gemeinde ging darauf nicht ein, und so zerschlugen sich die Unterhandlungen.

Im sienesischen Studio behauptete Filelfo während seines vierjährigen Aufenthaltes einen hervorragenden Platz. Im Jahre 1435 hielt er seine Inaugurationsrede, und seine Lehren fanden solchen Beifall, daß er nach einem Jahre schon als Rektor der Universität eine hohe Ehrenstellung einnahm. Er war, wie es in den damaligen Akten heißt: »In almo Studio Senesi praeses«.

Die Humanisten hatten von den Alten auch den Genuß des Lebens gelernt, den sie meist recht eifrig übten. Auch Filelfo lebte in Siena sehr lustig, wie zahlreiche Aufzeichnungen aus jenen Tagen beweisen. Darüber versäumte er aber die Arbeit nicht, übersetzte den Plutarch ins Lateinische und arbeitete für die Signoria politische Schreiben aus, die er der Sitte gemäß in einem gezierten Latein verfaßte. Als Aretino der Stadt seine Übersetzung der »Politik« des Aristoteles zum Geschenk machte, dankte Filelfo im Namen der Signoria in den überschwenglichsten Worten, erhob Geschenk und Geber in den Himmel und sagte, das Glück der Republik sei fortan gesichert, denn die Regierung habe nunmehr in Aretinos Buch einen Berater und Führer für jede politische Handlung zur Hand.

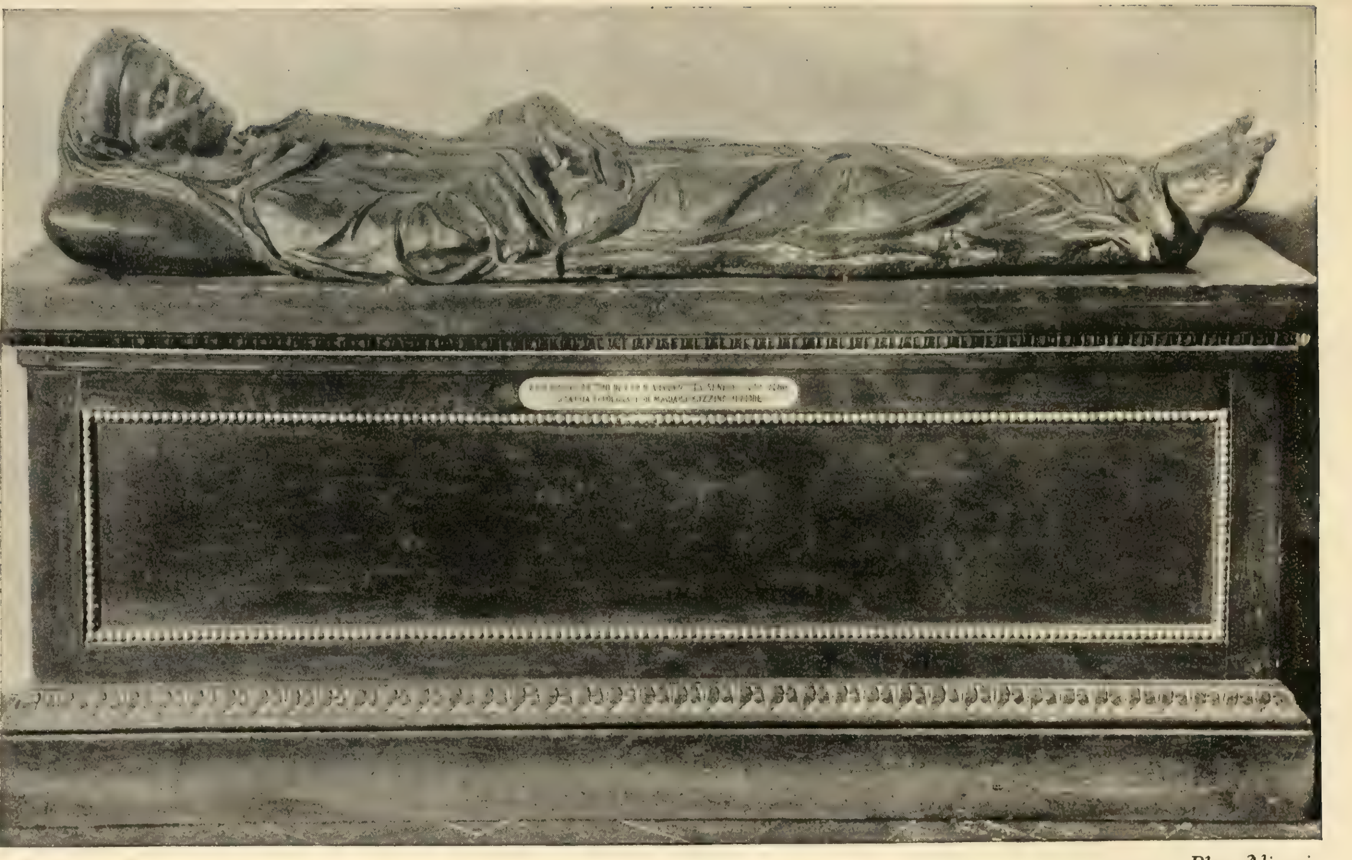
Zugleich mit Filelfo weilte Antonio Panormita als Gesandter des Königs von Aragonien vorübergehend in Siena, ein »nobilis vir et laureatus poeta«. Panormita — mit seinem wirklichen Namen Antonio Beccadelli — entstammte einer berühmten Familie, die von Bologna nach Sizilien ausgewandert war. Im Jahre 1394 zu Palermo geboren, verließ er Sizilien im Alter von zwanzig Jahren, trieb sich eine Zeitlang auf verschiedenen Universitäten herum und machte sich als Dichter bekannt. Noch während eines früheren Aufenthaltes in Siena hatte er seine berüchtigte Epigrammensammlung »Hermaphroditus« geschrieben. Daß ihn gerade Siena zu diesen Gedichten begeistert hat, spricht für den freien Ton und die lockeren Sitten, die in der Stadt herrschten. Es sind witzige, überaus lüsterne Verse, Martial und den priapeischen Dichtern nachgeahmt; darunter finden sich auch ernste Grabinschriften für höchst ehrbare Frauen, die allerdings nicht dahin gehören. Das Buch, welches in den Jahren 1425 und 1426 erschien, ist Cosimo Medici zugeeignet, der sich die Gedichte in guter Laune gewöhnlich nach dem Mahle vorlesen ließ. Unter den Theologen riefen sie große Entrüstung hervor. Bernardino verdammte sie in seinen Predigten und

ließ sie öffentlich verbrennen, das Konstanzer Konzil aber setzte das Büchlein gar auf den Index. Trotzdem gelangte Panormita später zu Geld und großen Ehren. Kaiser Sigismund setzte dem Dichter den Lorbeerkranz aufs Haupt, Alfons V. von Aragonien ernannte ihn zu seinem ersten Sekretär, und Papst Nicolaus V. verlieh ihm eine reiche Pfründe in Sizilien. Wie alle Humanisten, verstand er es gut, sich bei den Großen einzuschmeicheln.

Mit Filelfo und Panormita hatte der Geist des Humanismus schon dermaßen vom sienesischen Studio Besitz ergriffen, daß man nach dem Rücktritte des ersteren für einen würdigen Nachfolger sorgen mußte. Ein solcher fand sich in Pietro Felitiani, von dem wir sicherlich keine Kunde hätten, wenn er nicht durch seinen berühmten Schüler Agostino Dati bekannt geworden wäre. Dieser gehört zu den interessantesten Erscheinungen des sienesischen Humanismus. In diesem Falle schuldet es der Lehrer dem Schüler, daß sein Name der Vergessenheit entrissen wurde.

Obgleich nun der Humanismus in Siena festen Fuß faßte und Pietro Felitiani die Lehren weiter verbreitete, so verdankte die Universität ihren großen Ruf doch nur den juridischen und medizinischen Disziplinen und nicht dem Griechischen und Lateinischen. Nicht geringe Verdienste erwarben sich um die Rechtswissenschaft die Professoren Antonio da Pratovecchio, Ludovico Pontano, Benedetto de'Bargi, Antonio de'Roselli und Filippo Lazzari, die alle vor 1450 lehrten. Als Mediziner waren berühmt: Paolo di Castro, Giovanni da Imola, Ugo Benzi und Guilelmo Anglico. Dagegen sind von hervorragenden Forschern des römischen und griechischen Altertums keine Nachrichten auf uns gekommen. Die Astrologie blühte ungestört weiter, und als Pico della Mirandola sich in der Schrift »Contra astrologos« gegen die veralteten Vorurteile erhob, wurde er von dem Sienesen Luzio Bellanti leidenschaftlich bekämpft.

Agostino Dati war kein bahnbrechendes Genie. Er war das Ideal eines friedfertigen, ruhig seiner Wege gehenden Humanisten. Im Gegensatz zu Filelfo oder Polizian berührt daher seine Persönlichkeit sympathischer. Da die Abfassung der Schreiben und diplomatischen Noten an die italienischen Staaten zum Ressort der Humanisten gehörte und Siena in dieser Beziehung nicht als barbarisch oder rückständig gelten wollte, übertrug man solche Arbeiten stets



Phot. Alinari.

Vecchietta. Sarkophag des Mariano Soccino. Florenz, Nationalmuseum.



einem tüchtigen Lateiner. So wurde Agostino zum Staatssekretär ernannt, der zugleich die Chronik der Republik zu führen hatte. Dafür erhielt er die recht pomphaft klingenden Titel: »Segretario di stato«, »Maestro dello Studio« und »Storiografo del Commune«.

In Dati sehen wir ein Muster jener Sorte von Menschen, die, jeder möglichen Regierung zu dienen bereit, alle Verantwortlichkeit von sich wiesen und ihr Gewissen immer den Verhältnissen anzupassen verstanden. Sein Hauptstreben war, elegant zu schreiben, sich in der Kenntnis der lateinischen Autoren von niemand übertreffen zu lassen und im guten Einvernehmen mit der Signoria zu leben, mit denen, »qui habent justam imperandi potestatem«. Die Briefe strotzen von Zitaten aus Cicero und Virgil. Die Volkssprache verachtet er, und wenn er gezwungen ist, einige Zeilen italienisch zu schreiben, fügt er, um sich gewissermaßen bei der Nachwelt zu entschuldigen, als Randbemerkung »in lingua Senese« hinzu. Der Ärmste ahnte nicht, daß mit der »lingua volgare« bald ein etwas berühmterer Staatssekretär Triumphe feiern werde — Macchiavelli. Datis Humanismus ist eine aufgedunsene, phrasenhafte Gelehrsamkeit, die jederzeit bereit war, den inneren Kern der Sache der schönen Form zu opfern. Reden aller Art, für Hochzeiten und Leichen, sowie politische Reden waren sein eigenstes Gebiet. Er hatte uns viele hinterlassen; einigen liegt wirklich ein tieferer politischer Gedanke zugrunde. In Siena bestand der alte Brauch, daß bei Trauungen zu Ehren der Neuvermählten in der Kirche Festreden gehalten wurden. Dati ließ sich da von keinem überbieten. Auch durch seine Grabreden war er berühmt. Die Trauerreden, die er bei den Begräbnissen der Professoren Mariano Soccini, Pietro Rossi und Bartolo di Tura gehalten hat, sind mustergültig in ihrer Art und besitzen für das sienesische Studio monumentale Bedeutung. Jener Tura war ein berühmter Arzt, der namentlich dadurch allgemeines Staunen hervorrief, daß er seinen Patienten mit verblüffender Sicherheit die Todesstunde voraussagte. Ob er es mit ihrem Leben auch so genau nahm, darüber schweigen freilich die Akten.

Als Professor stand Dati in hohem Ansehen und seine Schriften hatten eine ungeheuere Verbreitung. Im XV. Jahrhundert erschienen nicht weniger als sechzig Ausgaben seiner Werke. Als

vorzügliches Lehrbuch galten insbesondere seine »Precetti d'eloquenza«, 1498 in Paris erschienen.

Spezielle Erwähnung verdient noch Datis Grabrede für Mariano Soccini den Älteren, weil sie einem der vortrefflichsten Männer und ausgezeichnetsten Juristen galt, die Siena im XV. Jahrhundert hervorgebracht hat. Mariano Soccini war Lehrer des Aeneas Sylvius Piccolomini, der ihm sein ganzes Leben ein dankbares Andenken bewahrte und beständige Beziehungen mit ihm unterhielt Sein Ruhm umfaßte die ganze Welt, zu seinen Vorlesungen strömten selbst aus England und Schweden Schüler herbei. Pius II. gibt uns ein vorzügliches Porträt von ihm: Ein kleines Männchen mit lebhaften Gebärden, höflich, freigebig, wohltätig und ein Verehrer schöner Frauen, war er in allen Wissenszweigen gut bewandert. Er schrieb vortrefflich, machte Verse in toscanischer Mundart, was aber seine Tüchtigkeit in der Mathematik, Astrologie und selbst in der Medizin durchaus nicht beeinträchtigen konnte. Auch in der Landwirtschaft kannte er sich aus. Ungezählt sind seine juridischen Abhandlungen. Dabei tanzte er vorzüglich, spielte verschiedene Instrumente und malte. Zu einem Halbgott fehlte ihm nur eine hehre Gestalt und die Unsterblichkeit.

Vecchietta hat ihn auf seinem Grabmal in Erz gegossen; heute steht das Monument im Bargello zu Florenz. Der »Verehrer der Frauen« ist dort in der Dominicanerkutte dargestellt, liegend, mit gekreuzten Armen und barfuß, aber das Gesicht »e una meraviglia dell' arte« — wie ein italienischer Geschichtsschreiber sich ausdrückt; aus allen seinen Zügen spricht der göttliche Funke des Genies.

Trotz einiger namhafter Humanisten, die Siena hervorgebracht, hat sein Studio in der neuen Geistesrichtung keine führende Stellung eingenommen, denn der Humanismus hat keine eigentliche Gelehrtenschule geschaffen, sondern war eine Frucht des wissenschaftlichen Individualismus.

III.

Die Universitäten waren eine mittelalterliche Einrichtung. Der Humanismus rief Akademien, wissenschaftliche Gesellschaften ins Leben, die sich um einzelne hervorragende Persönlichkeiten grup-

pierten. Diese Akademien wurden denn auch zum Mittelpunkte der neuen Geistesströmungen; und gerade das ghibellinisch gesinnte, konservative Siena, das früher jeder Neuerung abhold war, entfaltete für dieses Institut am Ende des XV. und im XVI. Jahrhundert vor anderen Städten der Halbinsel eine überaus große Regsamkeit.

Durch die intensive Beschäftigung mit der klassischen Literatur, durch das Übersetzen und Wiederkauen der alten Autoren erlahmte im Laufe des XV. Jahrhunderts jede schöpferische literarische Tätigkeit; auf Dante und Boccaccio folgte ein Stillstand. Man fand Gefallen am schönen, wohlgeschliffenen Stil, an abgerundeten Phrasen und wollte es darin Cicero und Virgil gleichtun. Darüber wurde der Inhalt vernachlässigt und der Geist kam nicht auf seine Rechnung.

Dennoch lag in dieser neuen Bewegung schon der Keim zu frischem literarischen Leben, für welches die Humanisten mit Verehrern, die sie um sich scharten, in der Akademie »Congrega« eine neue Organisation schufen. Sie wurde das Losungswort der Zeit. Es gab nahezu kein Städtchen in Italien, wo sich nicht ein solcher literarischer Kreis gebildet hätte. Den Anfang machten Florenz, Rom und Neapel. Von der Hälfte des XV. bis zum Ausgang des XVI. Jahrhunderts zählte man in Italien über zweihundert Akademien.

Auch das ghibellinische Siena griff diese Bildungsform fast mit demokratischem Eifer auf. Während es in Florenz im Laufe des XVI. Jahrhunderts nur vierzehn Akademien gab, zählte Siena schon dreiundzwanzig.

Doch ragten besonders zwei Florentiner Institute dieser Art über alle anderen hervor: die platonische und die »della Crusca«.

Die Akademien wurden anfänglich nach den Orten oder Begründern benannt, wie z. B. »Academia di Pomponio Leto«, »Pontana«, »di Panormita«. Später kamen allerlei sonderbare Bezeichnungen auf. Die Anstalten wandelten sich in volkstümliche Institutionen um und paßten ihre Namen dem Volkswitz an. Da gab es denn Akademien der »Indifferenten«, der »Exzentriker«, »Galeerensträflinge«, »Grobiane« usw.

Die neuerstehenden Gesellschaften waren offenbar der Mißgunst der schon bestehenden Akademien ausgesetzt, hatten auch unter dem

Spotte des Volkes zu leiden und suchten ihre Feinde dadurch zum Schweigen zu bringen, daß sie sich selbst allerlei lächerliche Namen beilegten, z. B. Akademie der »Tölpel« u. dgl.

Jedes Mitglied nahm beim Eintritt einen bezeichnenden Spitznamen an, der möglichst auffällig war und sich meist mit einem körperlichen Gebrechen oder geistigen Mangel seines Trägers deckte. Es kam auch vor, daß Mitglieder einer Congrega Namen trugen, die mit dem der Gesellschaft im Widerspruch standen, wie der Namen »Erwachende« in der Akademie der »Schläfer«. Auch Devisen wählten sie sich und gingen zu den Hauptversammlungen mit Fähnchen, auf denen ihre Embleme gezeichnet waren. Manche dieser Embleme waren recht drollig, so das des Herzogs von Salerno: ein Geweih mit der Aufschrift: »Ich trage die Hörner so, daß sie alle sehen, andere haben Hörner, aber man sieht sie nicht«, »Porto e corna che ogn' huomo le vede, altro le porta che non se le crede«.

Diese sienesischen Akademien hatten vorwiegend volkstümlichen Charakter und erwarben sich große Verdienste um die Entwicklung der italienischen Literatur und Sprache. Während beispielsweise aus dem Namen der platonischen Akademie in Florenz auch schon ihr Zweck ersichtlich war, die Erklärung antiker Autoren nämlich und Pflege der platonischen Philosophie, so hieß die ausgezeichnetste Akademie von Siena die »Gesellschaft der Grobiane«, »la Congrega de' Rozzi« und brachte hauptsächlich Darstellungen mit Volkssitten und Volkswitz auf die Bühne. Ihre Mitglieder waren zugleich die Autoren der aufgeführten Possen und Komödien und stammten zumeist aus dem niederen Volke. So war der Komödienschreiber Bartiano di Francesco Tischler, Leonardo di Ser Ambrogio Maestrelli Maler von Beruf, viele andere waren Schneider und Schuster.

Die Zahl dieser sienesischen Akademien »di gente bassa« war in der Tat eine erstaunlich hohe und spricht für die Fruchtbarkeit des Volkes an originellen, witzigen Köpfen, die — wie ein älterer italienischer Schriftsteller sich ausdrückt, — abhold aller Handarbeit, dem Vergnügen ergeben waren und — schönes Wetter liebten: »Poco inclinati al lavoro manuele e molto dediti al piacere e al bel tempo«.

Die Vorstellungen müssen sehr amüsant und originell gewesen

sein, da die sienesischen »Schauspieler« sich in ganz Italien eines hohen Rufes erfreuten und ihre Kunst in allen Städten zum besten gaben. Als die Marquise von Mantua Siena passierte (1515), wurde ihr zu Ehren, um sie auch zu unterhalten, eine solche Komödie nachts auf dem Rathausplatze aufgeführt, Karl V. fand an einer ähnlichen Vorstellung Gefallen und lachte von Herzen, ja Leo X. zog einige Rozzi nach Rom, damit sie ihre Schwänke im Vatikan zum besten geben. Niccolo Campani, genannt »Strascino da Siena«, verfaßte für Leo X. die Komödie »Magrino«, die am päpstlichen Hofe gespielt wurde; auch die Komödie »Pidinzuolo«, angeblich ein sehr lustiges Stück, gehörte zum römischen Repertoire der Sienesen.

Der Bankier Agostino Chigi, der Gönner Rafaels und Sodomas, unterstützte seine Landsleute in Rom, die bald populär wurden und auch außerhalb des Vatikans öffentliche Schaustellungen veranstalteten. Strascino muß, obgleich aus einer Glockengießerfamilie stammend, eine gewisse Bildung besessen haben, da er während seines römischen Aufenthaltes der berühmten Courtisane Imperia in der Dichtkunst Unterricht erteilte. Es ist indes nicht ausgeschlossen, daß es dabei weniger um die Regeln der Poetik zu tun war, als vielmehr um das Erlernen gewisser sienesischer Lieder, die mitunter recht schlüpfrig waren.

Die Congrega de' Rozzi konstituierte sich erst 1531 als ständige Gesellschaft. Damals wurden ihre Statuten, »Capitoli«, entworfen, die bis zum heutigen Tage in der Kommunalbibliothek von Siena aufbewahrt werden. Den Vorsitz in der Versammlung führte der auf ein oder auf zwei Jahre gewählte Signor Rozzo, kurz »Rozzo« genannt, ein »Rauhbein per eccelenza«. Man diskutierte in den Sitzungen über hervorragende Dichtungen, vor allen über die Werke Dantes, las eigene Stanzen, Sonette sowie Komödien und veranstaltete viele dramatische Vorstellungen.

Die ersten Schöpfungen der Rozzi erschienen 1550 unter dem Titel »Strambotti«. Sie zeichnen sich durch derbe Volksscherze und schlüpfrige Witze aus und sprechen von keiner großen Begabung ihrer Verfasser. In einigen Stücken finden sich auch politische Anspielungen, die offenbar auf großen Erfolg zählen konnten.

Ein besonderes Verdienst der Rozzi ist darin zu erkennen, daß sie volkstümliche Worte nnd auch ganze Redewendungen direkt

auf die Bühne verpflanzt und so der italienischen Sprache Frische und Natürlichkeit verliehen haben. Man machte sich über die Bauern lustig, wobei man ihr urwüchsiges, kerniges Italienisch sprechen mußte. Neben vielen erotischen Dichtungen verfaßte man Eklogen, Komödien, Mascharati und Bruscellen. Die letzteren waren die originellste und dabei rein sienesische Form des Dramas. Bruscellanti oder Uccelatori nannte man nämlich bäuerliche Jäger, die sich — wie alle ihre Standesgenossen — durch eine allzu blühende Phantasie und unverschämte Aufschneidereien auszeichneten. Den Städtern gaben ihr Jägerlatein und ihre sonstigen Gewohnheiten nicht wenig zum Lachen. Das Bruscello existierte übrigens schon früher als eine Art bäuerlicher Schwank und weist eine gewisse Verwandtschaft mit den »Giostre« auf, dramatischen Darstellungen, wie sie in den Bergen von Pistoja zu Hause waren. Gewöhnlich traten darin nur drei Personen auf.

Neben den Bruscelli pflegten die Rozzi auch Bauern- und Schäferspiele und im Frühjahr führten sie »Comedie di maggio«, dramatisierte Maigesänge auf, die sich wohl noch aus römischer Zeit in Toskana erhalten hatten.

Als Vorwurf diente der Bauernkomödie bald irgendeine einfache, oft seltsame Begebenheit, bald irgend eine Bauernsitte, häufig auch ländliche, sehr unanständige Liebeshändel, bäuerische Pfiffigkeit und Betrügereien, etwa folgenden Genres: Ein junger villano verliebt sich in eine hübsche Bäuerin, deren Mann ein alter häßlicher und noch obendrein lächerlicher Kauz ist. Er erklärt sich seiner donna, aber die Angebetete spielt die Scheinheilige, tut spröde, indes sie nur auf eine günstige Gelegenheit lauert, um ihrem Alten Hörner aufzusetzen. Das bewerkstelligt sie so geschickt, daß kein Mensch sie der Untreue verdächtigen kann. Oft lieben in diesen Komödien zwei Bauernburschen ein und dasselbe Mädchen, was natürlich zu allerhand Verwünschungen, Verwicklungen und Raufhändeln führt.

In den Schäferspielen machen sich bereits die Einflüsse des Humanismus und klassische Überlieferungen geltend. Antike Götter steigen auf die Erde herab und verkehren mit Menschen, Nymphen unterhalten Liebschaften mit Hirten. In der Mascherata »Il consiglio di villani per pigliare Amore« bewaffnen sich zwölf Bauern unter Anführung des Sindaco, um Amor, der im ganzen Dorf nichts als Unfrieden stiftet, zu töten. Sie beratschlagten, wie man seiner am

besten habhaft werden könnte und senden, da sie nicht wissen, wie sie es anstellen sollen, eine Abordnung an Jupiter mit Klagen über den jungen Schelm. Gegen Schluß des Stückes erscheinen Plato, Sokrates, Salomon und andere Philosophen des Altertums auf der Bühne und singen ein paar komische Strophen.

Zu den lustigsten Stücken gehörten die Farcen, deren Namen sich bis heute erhalten hat. Unter anderen war besonders bekannt die von den vier Bauern, welche ihre Weiber austauschen; oder die vom Kaufmann, der Sklaven und Sklavinnen verkauft. Ein ganzer Schwarm komischer Gestalten erscheint da auf der Bühne: alte Weiber, Pfaffen und Mönche, die es mit dem Sittengesetz gerade nicht sehr genau nehmen, Einsiedler, Zauberer, Soldaten, Gauner und Lügner aller Art, ungebildete aber vornehme Herren, gelehrte Charlatane, welche allerhand hochtrabende Worte herleiern, die niemand versteht, Städter, die Bauern betrügen oder bedrücken.

Aus politischen Motiven lösten die Mediceer im Jahre 1568 fast alle sienesischen Akademien auf. Diesem Schicksale entgingen auch die Rozzi nicht. Doch lebte die Gesellschaft, die aus dem sienesischen Volksgeiste hervorgegangen war, wieder auf und ist von den alten dreiundzwanzig sienesischen Akademien die einzige, die noch heute besteht, im Laufe der Zeit änderte sie ihren Charakter und entwickelte sich zu einem ernsten Institut, das sich namentlich die Erforschung der heimischen Geschichte zur Aufgabe machte[1]. Wir begegnen jetzt noch unter ihren Mitgliedern so manchem Namen, der im XVI. Jahrhundert an der Spitze des geistigen Lebens von Siena stand.

Lange Zeit erfreute sich auch die Akademie der »Intronati«, die 1525 ins Leben gerufen wurde, eines großen Ansehens. Als patrizische Schöpfung unterlag sie gänzlich dem Einfluß des Humanismus. Ihr Stifter Antonio Vignali di Buonagiunta nannte sich »L'Arsiccio«, der »Gebackene«; unter diesem Namen war er in der ganzen damaligen literarischen Welt bekannt. Sein berühmtestes Werk, »La Cazzaria«, war ein Dialog zwischen »Arsiccio« und »Sodo« (Markus Antonius Piccolomini), die eine Sammlung der mannigfachsten Gedanken, auch allerhand Schnurren enthielt, wie

---

[1]) Die Akademie der Rozzi gibt eine höchst wertvolle Zeitschrift heraus, das »Bulletino senese di storia patria«.

sie damals in Mode waren. Die beiden Freunde unterhalten sich über Philosophie und Religion, erzählen einander lustige Liebesabenteuer und frivole Anekdoten, aus denen oft ganz unerwartet irgend eine moralische Nutzanwendung gezogen wird. Später sorgte der Klerus mit allen ihm zu Gebote stehenden Mitteln für die Vernichtung dieses Buches, weil es eine beißende Kritik der römischen Kurie enthielt. Nicht minder gelungen ist ein anderes Werk Antonios, »La Floria« betitelt, eine Komödie voll Verve und sprühenden Humors, doch weniger anständig geschrieben — »piacevolissima ma alquanto licenciosa«. Der Inhalt ist kurz folgender: Ein Florentiner Edelmann verliebt sich in Floria, die Dienerin Philarcos, eines großen Lebemannes; da sie diesem nicht so leicht wegzunehmen ist, wendet er allerlei Schliche an, um in ihren Besitz zu gelangen. Endlich gelingt es ihm, sie mit Lebensgefahr unter Beihilfe eines seiner Diener heimlich zu entführen. Im kritischen Momente erscheint nun Florias Vater und die Geschichte nimmt ein sehr moralisches Ende, indem sie mit einer Heirat schließt.

Zu den Mitbegründern der Intronati gehörten noch Marcello Cervini, der spätere Papst Marcel II., Pietro Bembo, Kardinal und berühmter Humanist, Paolo Giovio, der witzige Biograph der Visconti, und Claudio Tolomei. Sie nannten sich, entsprechend dem Brauche, wie er damals unter den Akademikern herrschte, »Tölpel«!

Das Hauptverdienst all dieser Gesellschaften bestand — wie erwähnt — in der Ausbildung der Sprache, die sie zu einer solchen Vollkommenheit und Schönheit erhoben, daß schon im XV. Jahrhundert die Gelehrten darüber stritten, welchen Namen man eigentlich der toscanischen Sprache, der schönsten der Halbinsel, geben sollte. Viele waren dafür, sie »Lingua senese« zu nennen. Namentlich Claudio Tolomei hat sich eingehend mit dieser Frage beschäftigt.

Claudio, um 1492 in Siena geboren, gelangte frühzeitig an den päpstlichen Hof. Von Haus aus mittellos, diente er unter Leo X. und stand in besonderer Gunst bei Klemens VII., der ihn in Angelegenheiten der Kurie nach Wien schickte. Siena ernannte ihn später zum Gesandten bei Heinrich II. von Frankreich, an dessen Hof er zwei Jahre weilte. Er starb 1555 in Rom.

Eine Zeitlang war Claudio neben Aretino eine der hervorragendsten

literarischen Persönlichkeiten Italiens, und wenn er diesem auch nicht an Talent gleichkam, so überragte er ihn gewiß durch die Gediegenheit seines Charakters. Bei seinem regsamen Geiste wandte er allem, was die Gelehrtenwelt beschäftigte, volle Aufmerksamkeit zu, erforschte die römischen Denkmäler, beteiligte sich an literarischen Streitfragen und stand in engen Beziehungen zur Künstlerwelt. In Rom befreundete er sich namentlich mit Sebastiano del Piombo.

Es ist höchstwahrscheinlich, daß ein Porträt in den Ufficien, von Sebastianos Hand gemalt, Claudio darstellt. Wir sehen hier einen sympathischen Mann mit Bart, im Pelz und mit niedrigem Barett. Man hat dieses Bild das Porträt eines kranken Mannes genannt, »Ritrato dell' uomo ammalato«. Ludwig Galante in Florenz führt sehr überzeugend aus, daß es Claudio darstellt[1]).

Dieser junge Mann mit seinem schwärmerischen, etwas melancholischen Ausdruck bildet das wahre Gegenstück zu dem wundervollen, von Tizian gemalten Porträt des stämmigen, breitschulterigen Aretino in der Galerie Pitti, dem man auf den ersten Blick ansieht, daß er sich nötigenfalls auch unter Zuhilfenahme der Ellbogen seinen Weg durch die Welt zu bahnen verstand.

In Tolomei stritt der Formalist mit dem Dichter. Seine Marotte war, der italienischen Dichtung die Formen des klassischen Latein aufzudrängen. Er gab (1539) unter dem Titel »Versi e Regole de la nuova poesia toscana« eine Sammlung von eigenen und Dichtungen seiner Freunde heraus, welche den Nachweis erbringen sollten, daß nur die in antiken Versmaßen geschriebenen Gedichte dem poetischen Geiste der Nation entsprechen. Er hat damit nicht Schule gemacht.

Trotz der gezwungenen Formen läßt sich Claudios Dichtungen ein eigener Zauber nicht absprechen, was namentlich von gewissen idyllischen Sonetten gilt. In der Stanze »Della beltà, che Dio larga possiede«, in der er die Dichter der Dantezeit nachzuahmen sucht, schildert er, wie die menschliche Seele, von der Bewunderung irdischer Schönheit losgelöst, der höchsten seelischen Begeisterung fähig sei. Doch entsprach Platonismus nicht dem Geschmack der Dichter des

[1]) Un' ipotesi sul »Ritrato dell' uomo ammalato.« Bulletino senese di St. patr. Anno VIII, fasc. 2.

XVI. Jahrhunderts, die zu sinnlich veranlagt waren, als daß sie ihn hätten verstehen können.

Obwohl Tolomei lange in Rom lebte, konnte er seinen toscanischen, oder sagen wir, sienesischen Provinzialismus doch nicht los werden. Besonders deutlich trat dies bei der Erörterung der Streitfrage in Betreff der toscanischen Sprache hervor, welche die Geister fast ein Jahrhundert lang beschäftigt hat. Tolomei schrieb zu diesem Zwecke einen Dialog »Il Casano« (1554), worin er die gelehrte Welt endgültig überzeugen wollte, daß ganz Italien die toscanische Mundart unter der Bezeichnung »Toscanische Sprache« annehmen sollte. Eine populäre, diesen Ansichten entsprechende und von ihm verfaßte Grammatik ist indes ungedruckt geblieben.

Nachdem noch der Paduaner Girolamo Muzio vom wissenschaftlichen Standpunkt aus in seiner Schrift »Battaglia per difesa dell' italica lingua« die engherzigen Anschauungen Claudios scharf bekämpft hatte, siegten in diesen Streitigkeiten endgültig die Grundsätze Bembos, der die italienische Sprache in vernünftige grammatische Regeln faßte und so den Grund zu einer einheitlichen Schriftsprache der Gebildeten legte. Daneben haben sich freilich die verschiedenen Mundarten erhalten.

Das Wertvollste in Claudios literarischem Nachlaß sind wohl seine Briefe sowie seine Reden politischen und moralischen Inhalts, die sich durch Schönheit der Sprache und Gedankenreichtum auszeichnen.

Der Einfluß Claudios und der ihm verwandten Geister machte sich am stärksten in der sienesischen Akademie der Intronati geltend, die jene Männer als das eigentliche Feld für ihre literarische Tätigkeit betrachteten.

Die Intronati übersetzten zahlreiche klassische Autoren, so Isokrates, Ovid, Aristoteles und Tacitus. Sie fuhren mit vollen Segeln im Fahrwasser des Humanismus. Schon ihre Statuten, die in sechs Abschnitte zerfielen, verraten die ganze humanistische Anmaßung. Als Überschrift wählten sie gewisse akademische Schlagworte. — Einige dieser Titel, wie »Genieße das Leben!«, »Arbeite!«, u. dgl., entsprachen wohl dem Geiste ihres Vereines, während andere, wie »Achte nicht auf die Welt!«, »Stelle Dich niemand in den Weg!«, den humanistischen Grundsätzen zuwiderliefen. Gerade die Huma-

nisten buhlten ja um die Gunst aller Mächtigen uud traten auch jedem in den Weg, der sich dies gefallen ließ.

Die Intronati führten in ihrer Gesellschaft das ganze Zeremoniell der Humanisten ein, das so recht deren Aufgeblasenheit und Vorliebe für Äußerlichkeiten kennzeichnet. Sie wählten sich zum Emblem ein Salzfaß mit der Inschrift »Meliora latent«. Das Salz sollte offenbar ihren Verstand bezeichnen. Ihr Haupt war der Arcintronato, der nur auf ein Jahr gewählt wurde. Während dieser Zeit mußte er eine Komödie schreiben, die in einer öffentlichen Versammlung vorgelesen wurde. ‚Die Neueingetretenen wurden mit großem Pomp aufgenommen; man wand einen Kranz von Eichenlaub um ihr Haupt, steckte ihnen einen goldenen Ring an den Finger und händigte ihnen zwei Bücher mit den Vorschriften der Akademie ein. Noch in der späteren Zeit ihres Bestehens zählten die Intronati viele angesehene Männer zu ihren Mitgliedern, selbst Francesco Medici nahm unter dem Namen »Il generoso« an ihren Bestrebungen teil. Unter den Humanisten genoß ihre Akademie einen so bedeutenden Ruf, daß selbst der gelehrte Norweger Thomas von Bergen, der ausgesandt war, die neue Geistesrichturg in Italien kennen zu lernen, eigens nach Siena kam, um den Sitzungen der Intronati beizuwohnen.

Ihre Komödien gaben sie in einem Sammelwerk heraus. An genialen Einfällen sind dieselben ebenso arm wie alle anderen Werke der Humanisten.

Siebenter Abschnitt

Aeneas Sylvius Piccolomini

I.

Nach dem Sturze der Regierung der »Nove« im Jahre 1355 hatte es den Anschein, als ob die Nobili wieder zur Herrschaft gelangen sollten. An die Stelle der Oligarchie der Kaufleute trat die der fünf ältesten Adelsgeschlechter und die Salimbeni, Tolomei, Piccolomini, Sarracini und Malavolti zogen in den Palazzo pubblico ein. Unbemerkt war im Rücken des Adels und des Bürgertums das Volk, waren die Handwerker und Krämer emporgekommen, die sich zur Mons der Riformatorie konstituierten.

Um diese Zeit ging es dem Ghetto eigentlich besser als dem Patriziat; die Juden hatten weniger unter dem Druck der Regierenden zu leiden als der Adel. Die Reformatoren vertrieben die Mehrzahl der Adelsgeschlechter oder gestatteten ihnen bestenfalls, sich auf ihre Familiengüter zurückzuziehen. Dieses Mißgeschick ereilte auch die Piccolomini. Sie waren nahezu verarmt, als sie zu Beginn des XV. Jahrhunderts ihren Stammsitz Corsignano bezogen, der einige Stunden von Siena entfernt war. Dort lebte Sylvio Piccolomini mit seiner Gattin aus der gleichfalls verarmten adeligen Familie der Forteguerra von der Hände Arbeit, indem er sein kleines Gut bebaute. Die Armut war um so empfindlicher, als die Ehe überaus kinderreich war.

Von den siebzehn Kindern hieß der älteste Sohn, der spätere Papst Pius II., der am 18. Oktober 1405 geboren war, nach seinem Großvater Aeneas Sylvius. Der talentvolle hübsche Junge mußte



Phot. Alinari.

Wappen der Piccolomini. Siena, Casa Piccolomini.



bis zum achtzehnten Lebensjahre im väterlichen Hause verbleiben, da es an Mitteln fehlte, um ihn in die Schule zu schicken; nur der Ortspfarrer Petrus gab ihm einigen Unterricht. Endlich aber nahm ihn Niccolò Lolli, ein wohlhabender Sienese, der Sylvius Schwester Bartolomea zur Frau hatte, in sein Haus auf, um ihm den Besuch des Studio zu ermöglichen. Ebenso sagten einige andere vermögende Verwandte dem Jüngling ihre Unterstützung zu. So wurde er in die Welt eingeführt.

Sein erster Lehrer in Siena war Antonio d'Arezzo, ein Grammatiker, der allem Anscheine nach selber nicht viel wußte. Bedeutender war sein Geschichtslehrer, der Augustiner Andrea Bilius aus Mailand. Den größten Einfluß übten jedoch auf seine geistige Entwicklung Antonio Roselli und Mariano Sozzini aus. Mit dem letzteren verband ihn sein ganzes Leben lang eine herzliche Freundschaft. Auch Antonio Beccadeli, genannt Panormita, hielt sich damals in Siena auf, wie denn überhaupt das Studio gerade zu dieser Zeit in seiner höchsten Blüte stand, es zählte nahezu sechshundert Scholaren. Mariano Sozzini, Beccadeli und Piccolomini ragten durch ihre Fähigkeiten hervor und waren zugleich große Verehrer der schönen Sieneser Frauen. Sozzini, der Älteste unter ihnen, war Jurist, die beiden letzteren Poeten.

Piccolomini war für den eleganten Stil der lateinischen Autoren begeistert, verfaßte nach ihrem Muster geistvolle Dialoge und arbeitete in ihrer Art glänzende Reden aus. Am meisten jedoch freuten ihn seine Gedichte, die an Frivolität mit Juvenal wetteifern konnten. Diese Liebespoesien voller Sinnlichkeit und Witz machten in Abschriften in ganz Siena die Runde und waren bald in ganz Italien bekannt. Beccadeli und Piccolomini wurden die populärsten Dichter der lebensfrohen Jugend. Sylvius erfreute sich besonders der Gunst schöner Frauen, wohl sehr zum Schaden seiner Gesundheit: in reiferen Jahren hatte er für das schönere Geschlecht nur harte Worte und klagt, daß die Weiber die Jugend verderben.

Bei allen seinen Erfolgen in der Liebe blieben ihm schmerzliche Enttäuschungen nicht erspart. Aeneas verliebte sich mit der ganzen Leidenschaft eines jugendlichen Herzens in die Gattin des Francesco Acherisi; doch die kokette Angela lohnte den dürftigen, schlecht gekleideten Scholaren nur mit Spott. Wie es scheint, ist mit der »Cincia« seiner Gedichte jene »böse« Donna Acherisi gemeint.

Schmerzlich empfand er einen Mangel des sienesischen Studio. Niemand konnte dort Griechisch, während die griechische Sprache und Philosophie schon allgemein in hohem Ansehen standen. Griechische Lehrer waren aber in Italien noch sehr selten und die wenigen verlangten enorme Besoldungen. Für Siena mußte also das Griechische ein unerschwinglicher Luxus bleiben.

Während Piccolomini seine Jugend bei Cicero, schönen Frauen und lustigen Kollegen genoß, erschien eines Tages auf der Piazza von Siena Bernardino, der die Prunkgewänder der Frauen auf Scheiterhaufen verbrennen ließ und so erschütternd Buße predigte, daß er selbst die leichtfertigen Herzen der Jugend zerknirschte (1425). Auch Aeneas hörte sich den Mönch an und war von den Predigten so tief erschüttert, daß er sich entschloß, in den Franciscanerorden einzutreten. Kaum aber hatte Bernardino die Stadt verlassen, so tat es dem Jüngling schon um das frohe Leben leid und er vergaß auf die Kutte. Bald aber quälten ihn Gewissensbisse, daß er, einmal entschlossen, sich Gott zu weihen, jetzt dem Schöpfer gegenüber wortbrüchig geworden war. Da nun Bernardino in Rom lehrte, ging er zu Fuß hin, um ihm den inneren Kampf zu beichten und seinen Rat einzuholen, ob er in den Orden eintreten solle oder nicht. Bernardino erkannte, daß der Jüngling nur wenig Beruf zum Ordensleben habe, und gab ihm daher den Rat, sich der weltlichen Wissenschaft zu widmen. Beruhigt kehrte Aeneas nach Siena zurück. Doch das Studio befriedigte ihn nicht. Der Vater und die Verwandten wünschten, daß er sich dem Rechtsstudium zuwende, um möglichst bald einen Unterhalt zu haben. Nach ihrem Dafürhalten konnten Poesie und Humanismus keine Zukunft verbürgen. Dem jungen Sylvius gefiel die Lektüre der klassischen Autoren besser als die Jurisprudenz, die damals in der trockensten Weise doziert wurde. Er behielt für immer eine unüberwindliche Abneigung gegen die Juristen, von deren Verstand er eine sehr geringe Meinung hatte. In Florenz lehrte zu dieser Zeit Filelfo, der gerade seine größten Triumphe feierte. Er war der einzige abendländische Gelehrte, der Griechisch sprach und schrieb und deshalb in den Augen des italienischen Publikums von einem Glorienschein orientalischer Weisheit umwoben war. Vor kurzem aus Konstantinopel mit einer sechzehnjährigen Frau, einer wunderschönen Griechin, heimgekehrt, hatte er einen ganzen Schatz seltener griechischer Schriften mitgebracht. Jung und Alt,

die größten Zelebritäten von Florenz bildeten sein Auditorium. Er sagte von sich selbst, daß sogar die Steine in Florenz, wenn sie sprechen könnten, seinen Ruhm verkünden würden. Es besteht nun die Tradition, Aeneas habe bei seiner Familie erwirkt, daß sie ihn nach Florenz schicke, und sei Filelfos Schüler gewesen. Doch scheint dies nicht auf Wahrheit zu beruhen. Möglich, daß Aeneas in jungen Jahren eine Zeitlang in Florenz lebte, aber ein Schüler des berühmten Humanisten war er nicht.

Wichtige Ereignisse rissen ihn aus dieser juristischen Atmosphäre, die seiner Natur widerstrebte, heraus. Noch im Jahre 1424 tagte in Siena ein Konzil, welches im Widerspruche mit der Kurie den Grundsatz aufstellte, daß das Konzil über dem Papste stehe. Rom beeilte sich, die aufrührerische Versammlung aufzulösen. Aber die Gärung hatte schon die Gemüter erfaßt und unter dem Klerus bildeten sich zwei Parteien, die mit Ungeduld das nächste Konzil erwarteten, das in sieben Jahren in Basel zusammentreten sollte. Die Gefahr für die Kirche wuchs, als nach Martins V. Tode Eugen IV. Petri Stuhl bestieg, der sich mit der ganzen Partei der in Rom mächtigen Colonna verfeindet hatte, zu denen auch der stolze Prälat Capranica hielt. Während seiner Anwesenheit in Siena wurde ihm Piccolomini als ein Jüngling von ungewöhnlichen Fähigkeiten empfohlen. Capranica, selbst ein trefflicher Humanist, nahm ihn mit sich, nachdem er sich überzeugt hatte, daß er gut lateinisch schreibe. So geriet Aeneas unvermittelt in die Dienste eines Kardinals und zugleich in eine Gesellschaft der ausgezeichnetsten Männer des damaligen Europa. Der unvollendete Jurist und humanistische Dilettant, der nicht einmal griechisch verstand, frivole Komödien und indezente Lieder schrieb, dabei allerdings ein sehr belesener und talentvoller junger Mann war, stand somit plötzlich im praktischen Leben, im Strudel diplomatischer Ränke und sich bekämpfender Prinzipien.

Diese Schule machte ihn groß.

Mit seiner Gewandtheit und der Fähigkeit, sich leicht den Ansichten und Wünschen seiner Vorgesetzten anzupassen, wurde er Sekretär dreier Kardinäle und dreier Bischöfe und bewegte sich unablässig im Kreise der päpstlichen Feinde. Auch damals schrieb er viel historische, politische und Liebespoesien. Seinem Freunde Sozzini widmete er ein unsittliches Gedicht von 2000 Versen. Eigentlich

war er nicht schlechter als seine Umgebung. Seine zahlreichen Reisen brachten ihn selbst nach Frankreich, England und Schottland. In Deutschland widerfuhr ihm eine große Auszeichnung, indem ihn Friedrich III. 1442 zum »Poeta laureatus« krönte. Ein Jahr darauf machte er ihn zum Sekretär der Staatskanzlei unter dem Kanzler Kaspar Schlick.

In der Politik waren unterdessen große Veränderungen vor sich gegangen. Eugen IV. hatte die feindlichen Strömungen überwunden und die Herrschaft der Kirche völlig in seinen Händen. Sylvius zählte damals vierzig Jahre, hatte sich ausgetobt und Welt und Menschen kennen gelernt. Nun begann er ernstlich an die Zukunft zu denken und gern hätte er das unstete Wanderleben aufgegeben. Das Treiben am deutschen Hofe mißfiel dem feingesitteten Italiener, seine Genossen in der Hofkanzlei stießen ihn durch ihre rohen Sitten ab und so mußte er sich vereinsamt fühlen. »Nichts fürchte ich so sehr«, schreibt er, »als einmal in fremder Erde zu ruhen, obgleich doch überall der gleiche Weg zur Hölle wie zum Himmel führt.« Nach einem vieljährigen Aufenthalt im Norden kam es wie Heimweh über ihn; er wollte zumindest seinen Freund Sozzini zur Übersiedelung nach Wien und zur Übernahme einer Rechtsprofessur bewegen, um eine verwandte Seele in seiner Nähe zu wissen. Doch mißlang dieser Plan. Aeneas alterte und in einem Briefe nach Italien schreibt er ernst: »Der leichte Sinn ist mir geflohen«; zugleich bittet er einen Freund, daß er ihm eine Bibel kaufe, denn er wolle sich in das Studium der Evangelien vertiefen und zum geistlichen Stande sich vorbereiten. Dazu bot sich ihm eine sehr günstige Gelegenheit. Friedrich sandte ihn in politischen Angelegenheiten an den päpstlichen Hof. Obgleich Aeneas viel gegen Eugen IV. verbrochen hatte, machte er sich doch auf die Reise (1445). Unterwegs hielt er sich in Siena zum Besuche seiner Familie auf, die er seit zehn Jahren nicht gesehen hatte. Man suchte ihn von der Romreise abzubringen, indem man ihm vorhielt, daß Eugen, von Natur aus grausam, ihn aus Rache werde einkerkern lassen. Die Eltern beschworen ihn unter Tränen, sich doch dem sicheren Verderben nicht auszusetzen.

Piccolomini vertraute auf seinen Glückstern und seinen Verstand. Er sandte ein unterwürfiges Schreiben an den Papst, worin er ihn um Verzeihung seiner Vergehen bat. Er hätte nie die Absicht ge-

habt, ihn zu beleidigen, und sei gegen ihn nur aufgetreten in dem Glauben, daß dies zum Wohle der Kirche geschehe; er habe geirrt, aber vielen vorzüglichen Männern sei derselbe Irrtum passiert. Der Brief stimmte den Papst günstig; er empfing Piccolomini mit unerwarteter Zuvorkommenheit und sagte ihm, die Kirche verzeihe allen und jedem, der wahre Reue bekenne. Aeneas aber gab sich der Kirche mit vollem Herzen hin, wofür sich ihm diese dankbar erwies. Der bekehrte Sünder wurde binnen kurzem in Wien zum Subdiakon geweiht und gewann die Überzeugung, daß er es in seinem neuen Berufe weit bringen werde. In einem Briefe vom 26. März 1446 eröffnet er Campisio, daß er demnächst die Infel zu tragen hoffe. Seine Hoffnungen erfüllten sich: nach Ablauf eines Jahres und weniger Monate war er Bischof von Triest; drei Jahre nach der Weihe Bischof von Siena und 1456 Kardinal. Der ehedem so lustige sienesische Student ermahnt jetzt einen seiner Freunde: »Ich beschwöre Dich, fliehe das weibliche Geschlecht, meide die Weiber wie die Pest! Siehst Du ein Weib, dann gedenke, daß Du den Teufel vor Augen hast!« Noch als Papst empfindet er großen Schmerz über sein vergangenes Leben und fleht in der berühmten Bulle vom 26. April 1463, man möge Aeneas vergessen und Pius aufnehmen: »Aeneam rejicite, Pium recipite!«

Obgleich ein Piccolomini, genoß er in seiner Vaterstadt kaum irgendwelche Sympathien, da er, immerwährend von den politischen Interessen des Kaisertums in Anspruch genommen, sich wenig um Siena kümmern konnte. Nur ein einziges Mal spielte er dort eine hervorragende Rolle, als er nämlich Friedrich auf der Krönungsreise nach Rom begleitete (1452). Der Kaiser sollte auf dieser Reise in Siena mit seiner künftigen Gemahlin, der Infantin Eleonore von Portugal, zusammentreffen. Die Gesandten Friedrichs, darunter Piccolomini, gingen der Braut bis Livorno entgegen. Die demokratische Regierung von Siena traute aber weder dem König noch dem Bischof; man verdächtigte Piccolomini, daß er mit Hilfe der Garde Friedrichs der Adelsoligarchie wieder zur Macht verhelfen wolle; denn Friedrich hatte achthundert Reiter in seinem Gefolge. Die Signoria feilschte deshalb mit ihm, daß dieser Troß die Stadt nicht auf einmal betrete. Endlich ließ sie sich aber beruhigen in der Erwägung, daß der König bei der Erwartung seiner Braut doch sicherlich keine Tumulte provozieren werde; nicht wenig trug hierzu der Umstand

bei, daß Piccolomini, dem man am wenigsten traute, zum Empfange Eleonorens nach Pisa entsendet war. Der feierliche Einzug des Königs in Siena fand am 8. Februar statt. Friedrich wurde überaus glänzend empfangen, aber die Bürgerschaft stand unter Waffen unb bewachte sogar den Palast, den der unwillkommene Gast bewohnte. Als jedoch am 24. Februar Eleonore mit einem friedlichen Gefolge kam, verschwand das Mißtrauen der Sienesen. Piccolomini übergab sie dem Bräutigam vor der Stadtmauer. An der Stelle, wo dies geschah, befindet sich noch jetzt ein Denkstein. Später hat Pintoricchio diesen feierlichen Moment in einem Fresko der Libreria verewigt.

Der König soll seine künftige Gattin in größter Erregung und Spannung erwartet haben. Er befürchtete, sie werde ihm nicht gefallen; als er sie aber erblickte, war er sehr erfreut, denn der Zauber der Jugend umstrahlte Eleonore.

Vier Tage dauerten die Festlichkeiten: Banquette wurden veranstaltet, schöne Reden gehalten, man tanzte und auf der Piazza wurden bunte Schaustellungen gegeben. Die Regierung beruhigte sich so weit, daß der Bischof sogar ersucht wurde, seine Vaterstadt bei der Krönung in Rom zu vertreten. Piccolominis Ansehen wuchs, und bei der Abreise von Siena weissagte ihm der Kaiser unterwegs, daß er es noch zum Papst bringen werde. Der schlaue Höfling entgegnete, daß er an solche Ehren nicht im entferntesten denke, ja daß er kaum hoffe, Kardinal zu werden. Vier Jahre darauf trug er schon den Purpur. In Siena hatte man keinen Grund, sich darob übermäßig zu freuen, denn als Kardinal besuchte Piccolomini seine Vaterstadt kein einziges Mal. Man verdächtigte ihn sogar, daß das Adelskomplott im Jahre 1455 mit seinem Wissen und seiner Einwilligung zum Sturze der bestehenden Regierung ins Werk gesetzt worden sei. Die Verschwörung hatte sich die Übergabe der Stadt unter den Schutz des Königs Alfons zum Ziele gesetzt. Nachdem das Komplott 1457 aufgedeckt war, verbannte das Volk mehrere Nobili, darunter Freunde und Verwandte des Kardinals. So mußte sein Jugendgenosse Goro di Niccolo de Lolli 200 Dukaten zahlen und sein Vergehen mit zwanzigjähriger Verbannung büßen.

Demnach konnten die Beziehungen zwischen Aeneas und seiner Vaterstadt nicht die innigsten sein.

II.

Als das Konklave im Jahre 1458 den Kardinal Piccolomini zum Papst erwählt hatte, eilte das römische Volk in die Basilika des heiligen Petrus mit dem Rufe: »Siena! Siena! Glückliches Siena! Freue dich!«

Siena freute sich weniger, war aber stolz auf die Wahl. Sowie die große Kunde in die Stadt gelangt war, wurden alle Glocken geläutet und auf der Piazza Mysterien gespielt. Die Regierung ernannte eine besondere Balia von acht Mitgliedern, welche die Festlichkeiten leiten sollte. Das vergnügungssüchtige Siena schwelgte im Freudentaumel bis zum Krönungstage des Papstes.

Im Dom wurde das Wappen der Piccolomini, gemalt auf Seide, aufgehängt, ein gleicharmiges blaues Kreuz in weißem Felde mit fünf Halbmonden. Der Bischof von Grossetto, ein Freund Piccolominis, zelebrierte die Messe. Damit aber der Papst wenigstens einigermaßen das feindselige Gefühl ablege, das er gegen die Stadt wegen der Unbilden, die er den Gentiluomini zugefügt hatte, im Herzen trug, beschloß die Balia, die Piccolomini zu den Ämtern zuzulassen. Zehn von ihnen wurden ins Consiglio del popolo gewählt und acht als Kandidaten für die Mitgliedschaft der Signoria aufgestellt, um diese vollzählig zu machen.

Nach Rom wurden acht vornehme Bürger mit einem Troß von 112 Reitern abgesandt, um den Papst feierlich zu begrüßen und ihm reiche Geschenke zu überbringen. Der einzige Humanist der Stadt, Agostino Dati, hielt bei dieser Gelegenheit in »elegantem« Latein eine Ansprache an den Papst und löste seine Aufgabe in glänzender Weise.

Aeneas empfing die Gesandten zwar sehr freundlich, gab sich aber keineswegs mit den Begünstigungen, welche die Signoria seiner Familie gewährt hatte, zufrieden und forderte die Wiedereinsetzung des ganzen Adels in seine Rechte sowie eine allgemeine Amnestie. Solche Bedingungen konnte eine Volksregierung natürlich nicht annehmen. Die Signoria sandte deshalb eine zweite Gesandtschaft an ihn, aber Pius erklärte, daß sein Wille unerschütterlich sei und er von den einmal gestellten Bedingungen nicht weiche. Siena war damit in eine sehr peinliche Lage gekommen, denn Florenz trachtete die Abneigung des Papstes gegen seine Vaterstadt auszunützen und seine

Gunst zu gewinnen, was die Sienesen sehr beunruhigen mußte. Nach langen Verhandlungen beschloß die Balia endlich am 22. Januar, den Wünschen des Papstes nach Möglichkeit entgegenzukommen und die in Siena gebürtigen sowie dort ansässigen Adelsmitglieder zur Übernahme der Ämter für befähigt anzuerkennen, unter der Bedingung jedoch, daß sie unter die drei Monti des Volkes sich verteilen. Nur einige, und zwar die verhaßtesten Adelsgeschlechter, sollten dieses Rechtes nicht teilhaftig werden.

Während dieser Verhandlungen verließ Pius Rom, um sich über Perugia und Florenz zum Kongreß nach Mantua zu begeben, der seine politische Lieblingsidee, den Kreuzzug gegen die Türken, verwirklichen sollte. Der Beschluß der Balia vom 22. Januar hatte ihn zwar noch nicht vollends befriedigt, aber er sah darin die friedfertige Gesinnung der Sienesen und erklärte, daß er in Siena seine Reise unterbrechen werde. Nach einem prächtigen Empfang in Perugia besuchte er zunächst seinen Geburtsort Corsignano. Seine Eltern waren bereits tot, nur eine Schwester, Laudemia, lebte dort noch in sehr bescheidenen Verhältnissen. Obgleich Pius erst dreiundfünfzig Jahre zählte, machte er schon ganz den Eindruck eines alten Mannes. In der Jugend klein und stämmig, war er vorzeitig ergraut, abgemagert und trug auf dem bleichen Gesicht die Spuren beständigen physischen Leidens. Bei einem Sturm auf der Überfahrt nach England hatte er eine Pilgerfahrt nach einer Muttergotteskirche in Schottland gelobt und war trotz des gefrorenen Bodens barfuß hingegangen. Dabei hatte er sich eine Erkältung zugezogen und litt seitdem an Podagra, Gallenstein und Husten. Diese Leiden trug er jedoch mit solcher Überwindung, daß die Umgebung oft nur aus der Blässe des Gesichtes schloß, daß der Papst sehr leide. Die Selbstbeherrschung war überhaupt eine seiner hervorragendsten Eigenschaften; von Natur aufbrausend, dämpfte er seinen Zorn und war für die Untergebenen nicht unerträglich.

Nur in einem Punkte kannte er keine Schranken: wenn er auch in seinen Ausgaben mit ewiger Geldnot und Schulden zu kämpfen hatte, so konnte ihn dies von immer neuen, kostspieligen Plänen nicht abhalten.

In Corsignano las er am 22. Februar eine Messe und faßte damals schon den Entschluß, das armselige Dorf in eine Stadt umzugestalten, die ihm zu Ehren Pienza benannt werden sollte. Er ließ

Vorbereitungen zum Bau einer prächtigen Kathedrale und eines Bischofspalastes treffen.

Diese Absichten riefen in Siena natürlich eine Verstimmung hervor, da man im Bau der neuen Stadt einen Racheakt gegen die demokratische Republik zu erkennen glaubte. Als daher Pius drei Tage später in Siena anlangte, wurde er zwar ehrenwoll, aber kühl empfangen. Der Argwohn bei der Bevölkerung konnte ihm nicht entgehen; er suchte den peinlichen Eindruck abzuschwächen, indem er von seinen früheren Forderungen betreffs der Gleichberechtigung des Adels nichts erwähnte und sich außergewöhnlich entgegenkommend und gütig zeigte.

Am Sonntag Laetare weihte er im Dom eine goldene Rose und schenkte sie dem Prior der Balia, Niccolò Buonsegni, obgleich dieser ein »Reformator«, also ein Widersacher des Adels war. Bei der aus diesem Anlasse veranstalteten großen kirchlichen Festlichkeit hielt er eine längere Rede über Sienas Größe und Ruhm. Dabei flehte er zu Gott, auf daß er ihm für die Kreuzfahrt gegen die Türken Glück verleihe und so den Ruhm der Vaterstadt vermehre. Bis zum Frühjahr blieb der Papst im Interesse des Kreuzzuges in Siena, empfing zahlreiche Gesandtschaften und hielt glänzende Reden. Erst am 15. April gab er der Balia seine Wünsche betreffs der Wiederherstellung der Adelsrechte kund. Er dankte für die Wiedereinsetzung der Familie Piccolomini in ihre Rechte und verlangte dieselbe Begünstigung für den ganzen Adel. Seine Loyalität gegenüber dem Volke verdient übrigens hervorgehoben zu werden. Als nämlich die Adelshäupter ihn um Hilfe ansuchten für den Fall, daß es ihnen im Einverständnisse mit den niederen Volksmassen gelingen sollte, die bestehende Regierung zu stürzen, da wies er sie ab und erklärte, daß er sich in dergleichen Intriguen nicht einlassen werde. Nur durch gegenseitige Verständigung trachtete er, sein Ziel zu erreichen. Das wollte lange nicht gelingen. Mehrere Volksversammlungen wurden zusammenberufen, doch die Opposition machte die päpstlichen Vorschläge immer zuschanden, indem sie die zahlreichen Gewalttätigkeiten und Übergriffe des Adels aus der Zeit seiner Herrschaft in Erinnerung brachte. Nach langen Verhandlungen einigte man sich endlich dahin, daß der Adel zu allen Würden und Ämtern wieder zugelassen werde, doch mit der Einschränkung, daß seinen

Mitgliedern von gewissen Stellen nur der vierte, und von anderen nur der achte Teil offen bliebe.

Den Papst befriedigten diese Konzessionen nicht, doch sah er in ihnen ein Unterpfand für weitere Erfolge. Zum Danke hierfür und wohl auch, um Siena für die Stiftung des Bistums Pienza zu entschädigen, erhob er die Kathedrale in den Rang einer Metropolitankirche und schenkte der Stadt den Flecken Radicofani als ewiges Lehen.

Am 23. April verließ er die Stadt. Die Signoria atmete nach dem für sie zwar ehrenvollen, aber lästigen Besuche erleichtert auf. Die Beziehungen waren allerdings gebessert, bald aber kam es infolge neuer Forderungen des Papstes zu erneuter Spannung. Pius verlangte für seinen Kreuzzug von den italienischen Städten bedeutende Beisteuern. Siena suchte sich dem zu entziehen und zog die Sache ebenso wie Florenz und Mailand in die Länge. Die Stadt war verarmt, der Handel in andere Hände übergegangen, und die inneren Parteiungen hatten die Republik erschüttert. Das wollte der Papst nicht einsehen, warf den Sienesen Undank vor, grollte, drohte und erhielt endlich zehntausend Dukaten. Er nahm sie zwar an, war aber keineswegs damit zufriedengestellt. Überhaupt ließ der Eifer für diesen Kreuzzug viel zu wünschen übrig und als sich endlich durch die gewaltige Willenskraft des Papstes die Expedition in Ancona zu organisieren begann, starb Pius und sein Lebenstraum ward zunichte. Sein nahes Ende voraussehend, klagte er beim Anblick der venezianischen Schiffe: »Bisher hat mir die Flotte gefehlt, jetzt werde ich der Flotte fehlen.«

III.

Der Plan, das heimatliche Dorf Corsignano zu einer Stadt mit künstlerischem Charakter umzugestalten, beschäftigte Piccolomini, als er noch Erzbischof von Siena war. An die Verwirklichung des Projektes konnte er aber erst 1459 schreiten.

Sowohl im Plan an und für sich als auch in der Ausführung lag etwas Modernes, geradezu Amerikanisches. Der Ausbau Corsignanos zur Stadt war in jenen Zeiten überhaupt das einzige Beispiel einer wirtschaftlich unbegründeten, fieberhaften baulichen Aktion. In der verblüffend kurzen Zeit von drei Jahren entstand

in dem armseligen toscanischen Dorf eine Reihe monumentaler Bauten: die Kathedrale, der päpstliche Palast, das Rathaus, das bischöfliche Palais sowie zahlreiche private Palastbauten, unter denen das Haus des Kardinals von Pavia, des päpstlichen Freundes und Günstlings, hervorragte.

Die Riesenkosten dieser phantastischen Schöpfung des altersschwachen Humanisten trug der päpstliche Schatz. Selbst Privatpersonen und besonders seinen Verwandten wurden beträchtliche Subventionen angewiesen. Den Rechnungen der päpstlichen Staatskasse ist zu entnehmen, daß Salomon Piccolomini hundert Dukaten für den Umbau der Fassade seines Hauses erhielt, ferner daß das Bankhaus Spannochi beträchtliche Summen für fünfzehn neue Gebäude in Pienza ausgezahlt hat. Der Papst wirkte überdies auf seine Kardinäle und Höflinge ein, dort Häuser zu bauen, was diese natürlich als eine unangenehme Verpflichtung auf sich nehmen mußten. In der Bulle vom 13. August 1462 erteilte Pius dem Dorfe das Stadtprivilegium und Campano, der Hofpoet und Historiograph der Kurie, besang Pienza in kunstreichen Hexametern.

Doch hatte der Greis seine Kräfte überschätzt. Die päpstliche Kassa konnte diese gewaltigen Ausgaben nicht bestreiten, umsoweniger als die Rüstungen zur Kreuzfahrt gegen die Türken Riesensummen verschlangen. Schon 1463 war das erste Fieber vorüber, und die Arbeiten nahmen nur langsam ihren Fortgang. Pienza blieb für alle Zeiten das, was es gewesen war, ein Dorf ohne Handel, Gewerbe und jede Grundlage weiterer Entwicklung. Die übrig gebliebenen Bauwerke, Zeugen vom Machtgefühl eines großen Mannes, sind nur ein trauriger Denkstein der gewollten Größe.

Ein neuer Autor behauptet[1]), daß die sienesische Regierung in der Gründung Pienzas keineswegs irgendwelche feindlichen Absichten gegenüber Siena gesehen habe, und führt zur Bekräftigung dieser Ansicht den Umstand an, daß das Consiglio generale den unentgeltlichen Bezug von Baumaterial aus den städtischen Steinbrüchen und Wäldern gestattete. Das ist wohl richtig. Aber andererseits durfte es die Signoria nicht wagen, den Plänen des Papstes offen

[1]) Pietro Rossi. Pio II. a Pienza in Bulletino senese die storia patria. Anno VII, Fasc. 3.

entgegenzutreten, um nicht seine völlige Ungnade heraufzubeschwören. Sie erwies ihm deshalb allerlei Gefälligkeiten in der sicheren Voraussetzung, daß die phantastischen Projekte ihr nicht besonders schaden dürften und der künstlichen Stadt die Lebenskraft bald versiegen werde.

Mit der Ausführung der gewaltigen Bauten betraute der Papst nicht etwa einen Sienesen, sondern den dazumal berühmtesten Florentiner Baumeister, Bernardo Gambarelli, genannt Rosselino. Dieser war der Oberbaumeister des Florentiner Doms und repräsentierte den neu anbrechenden Renaissancestil, der naturgemäß dem humanistischen Papste der sympathischste war. Es ist einleuchtend, daß ein so hochgebildeter und vom Geiste der Zeit durchdrungener Herrscher wie Pius II. dem Architekten nicht völlige Freiheit ließ und jeden Bauplan vorerst einer eingehenden Prüfung unterzog. Die Architektur Pienzas ist also ein Kompromiß zwischen den Idealen des Papstes und Rosselinos. Pius bemerkt in seiner wertvollen Selbstbiographie, in den »Commentarii«, daß er selbst dem Künstler den Gedanken eingegeben habe, nach dem der Dom gebaut wurde. Den Plan hatte er schon während seines Aufenthaltes in Österreich ausgearbeitet. Der Geschichtsschreiber der Päpste, Pastor, ist der Ansicht, daß ihm nur die Kapelle in Wiener-Neustadt (1449), der Dom in Graz (1446) und der Stephansdom in Wien als Modell gedient haben können. Der Papst wollte offenbar die nordische Stilform der Kirche von drei gleich hohen Schiffen mit den Ideen der italienischen Frührenaissance verbinden. Der Dom macht deshalb keinen einheitlichen Eindruck und läßt sich nicht unter die schöneren Bauwerke Italiens einreihen.

Besondere Liebe wandte der Papst wohl dem Rathause von Pienza zu. In seinen Memoiren schildert er es mit Entzücken und freut sich über den Ausblick, der die Gegend von den Bergen Pistojas bis zu den Appenninen umfaßt, so daß das trunkene Auge einen Stützpunkt am waldbewachsenen Monte Amiata finde und sich am Panorama des Chianatals und der Val dell'Orcia kaum satt sehen könne. Architektonisch fällt die Ähnlichkeit mit sienesischen Palästen auf, was übrigens leicht erklärlich ist, da weder Auftraggeber noch Erbauer sich über die gotische Architektur des nahen Siena hinwegsetzen konnten. Der Domherrenpalast, die sogenannte Canonica, der Palazzo pretorio mit seinem schönen Turm, das Haus des

Kardinals von Pavia sowie die Häuser der Kardinäle Atrebatense, Gregorio Lolli Piccolomini und Gonzaga gehören weit eher dem sienesischen Stil als der Florentiner Renaissance an. Der Zauber Sienas wirkte auch auf Rosselino zu mächtig.

Der sienesische Einfluß gelangte in der Ornamentation der Bauten und den Skulpturen nicht weniger zur Geltung; den gleichen Einfluß verrät das einfache Taufbecken, das durch seine Schlichtheit selbst das sienesische in S. Giovanni überragt. Gemälde und Fresken übertrug der Papst den Sieneser Meistern Sano di Pietro, Matteo di Giovanni und Vecchietta. Der letztere schuf für den Duomo wohl sein schönstes Werk, eine Madonna, umgeben von Heiligen, Propheten und Päpsten. Pius, der eine große Vorliebe für Juwelen und prächtige Goldschmiedearbeiten hatte und darin den echten Sienesen nicht verleugnen konnte, überhäufte die sienesischen Goldschmiede, die damals in der ganzen Welt berühmt waren, mit Aufträgen. Pietro di Antonio di Viva fertigte für ihn zwei Statuetten aus Silber an, eine Madonna und einen heil. Johannes, die zu den schönsten Zierden der Kathedrale gehören.

Eine seltene Leidenschaft für schöne Kunstwerke hegend, bedachte Pius in wahrhaft verschwenderischer Weise Kirchen, Kardinäle, Prälaten, Freunde und namentlich auch seine Verwandten mit kostbaren Geschenken. Er verschenkte unter sie Ringe, Ehrendegen, goldene Rosen, mit Diamanten besetzte Kreuze u. dergl. Die Kathedrale in Pienza bereicherte er mit einer Menge von Gegenständen, die gegenwärtig einen Schatz des dortigen Museums bilden.

Wie sehr ihm diese Kathedrale am Herzen lag, beweisen mehrere Bestimmungen, wie sie damals in Italien nicht im Gebrauche waren. Der Papst verbot, die Wände mit Bildern zu verhängen, die Mauern zu verunreinigen, die Altäre umzubauen, neue Kapellen zu errichten oder sonstwie die Form der Kirche zu ändern. Unter Androhung des Bannes war es untersagt, Tote darin zu bestatten, kirchliche Würdenträger ausgenommen. Die Kathedrale sollte auf ewig die Reinheit des ursprünglichen architektonischen Aufrisses bewahren.

IV.

Aeneas Sylvius führte — wie die meisten seiner Landsleute — eine sehr leichte Feder. Das Versemachen bereitete ihm keine

Schwierigkeiten und auch seine vielen prosaischen Werke zeichnen sich durch eine schöne, fließende Sprache aus. Daneben besaß er in vollendetem Grade die Gabe der Beredsamkeit, was bei Gelehrten, die viel schreiben, gewöhnlich selten ist. Auf dem Baseler Konzil setzte er die Anwesenden sowohl durch seine Rednergabe als durch die stilistische Fertigkeit in Erstaunen, die er im Abfassen von Briefen, Erörterungen, Abwehr- und Angriffschriften, welch letztere nach der Sitte der Zeit an das Pasquill grenzten, bewies.

Seine literarischen Erzeugnisse zerfallen nach den zwei Hauptepochen seines Lebens in zwei scharf getrennte Gruppen. — »Vergesset Aeneas und nehmet Pius auf!«, in diesen Worten spricht sich sein Doppelwesen deutlich aus. In Siena, Basel und Wiener Neustadt zeigte er sich unerschöpflich in leichten Versen und schlüpfrigen Komödien, paßte sich stets der ihn umgebenden Gesellschaft an und schilderte sie trefflich in seinen Schriften. In Deutschland unterschied er sich von den anderen einzig und allein durch die höhere Bildung; selbst in den ausgelassensten Schöpfungen seiner Muse spiegelt sich das Wesen eines feingebildeten Mannes von gutem Geschmack. Er schrieb aber auch ernste Sachen von hoher politischer Bedeutung, zumeist für die Zwecke seines jeweiligen Herrn, gleichgültig ob dies der deutsche Kaiser war, dessen Interessen immer im Widerstreite mit den Tendenzen der Kurie standen, oder ein mit dem Papste auf Kriegsfuß stehender Kardinal. Dieses bewegte Leben unter immer wechselnden Menschen gestattete ihm, eine Fülle von Erfahrungen zu sammeln und sich eine übergroße Weltkenntnis zu erwerben. Die sienesische Verve und Eleganz seines Stiles vereinigte er mit einer Frische und einem Reichtum an praktischen Anschauungen, wie kein anderer Humanist sie besaß. Als er dann später, nachdem er das Leben von allen Seiten kennen gelernt hatte, gereift in seinen Anschauungen, an die Abfassung seiner Commentarii ging, schuf er ein Werk von unvergänglichem Wert, in dem die großen Erfahrungen und Selbsterlebnisse in einem klaren, farbensatten, wahrhaft sienesischen Stil verewigt sind.

Seine Schriften bilden denn auch eine unerschöpfliche Fundgrube für die Kenntnis des Zeitalters. Er war nicht so gelehrt wie Filelfo, Poggio oder Guarino, denn in Deutschland fehlte es ihm an Gelegenheit zu klassischen Studien; gerade diesem Umstande verdanken

wir die Vorzüge seiner Schreibweise, die er vor den übrigen Humanisten voraus hat. Sein gesunder, scharf beobachtender Sinn stellt ihn oft in Gegensatz zur zeitgenössischen Gelehrsamkeit. Pedanterie und Scholastik, die damals noch in den Wissenschaften ihren Spuk trieben, sind ihm gleich verhaßt. Die Schulweisheit ist ihm so widerwärtig, daß nach seiner Meinung nur beschränkte Köpfe gelehrte Juristen werden können.

Seine Gedichte, gegen 3000 an der Zahl, haben mit der Poesie meist nichts zu tun. Die Namen Elegie, Epigramm u. a. decken nur eine gereimte Prosa. Witz und lebhafter Stil, die den Autor nie verließen, verleihen ihnen aber einen gewissen Reiz.

Das beste Gedicht soll »Cinthia« gewesen sein, das verschollen ist; nicht minder gelobt wird die Komödie »Chrisis«, die Piccolomini in Deutschland auf einem Reichstage geschrieben hat.

Beide Werke trachteten später Papst wie Klerus zu vernichten, damit sie dem guten Namen des heiligen Vaters nicht schaden. Auch in vorgeschrittenem Alter befaßte sich Pius zeitweilig noch mit Poesie, schrieb aber nurmehr Hymnen zu Ehren der Mutter Gottes, des heil. Augustin und der heil. Katharina. Während der Rüstungen zu dem geplanten Kreuzzug gegen die Türken schlug er das letzte Mal seine verstimmte Laute an.

Glücklicher war Aeneas in seinen prosaischen Werken. Eine seiner besten und jedenfalls interessantesten Schriften dieser Art ist die kleine Abhandlung »Über das elende Leben bei Hofe«, eine treffliche Schilderung des Treibens am Kaiserhofe, an den Höfen der weltlichen und geistlichen Fürsten. »Ganze fünfzehn Jahre habe ich mit den höfischen Hunden gebellt«, sagt er mit einer gewissen Bitterkeit.

»Die Menschen glauben«, führt er aus, »daß man an den Höfen immer nur ein fröhliches Leben unter lauter Lustbarkeiten führe. Da irren sie sehr. Das Essen wird niemals rechtzeitig verabreicht und gewöhnlich erkrankt man danach. Der Wein ist sauer, wenn er überhaupt auf den Tisch kommt, denn die Fürsten lassen die Hofleute aus Sparsamkeit Bier saufen. Der Wein aber wird nicht etwa in silberne Humpen oder Glasgefäße eingeschenkt, denn Silber kann leicht gestohlen und Glas zerschlagen werden: man muß ihn aus einem schmutzigen Holzbecher trinken, den das Gesinde einmal im Jahre ausspült. Ein solcher Becher macht unter Tischgenossen

die Runde, von denen einer ekelhafter ist als der andere. Die Tischtücher bleiben vor Schmutz an den Fingern kleben, so daß man im Stall reinlicher essen würde. Das Fleisch ist niemals frisch, und die übrigen Speisen sind meistens verdorben, denn der Küchenmeister kauft die Viktualien möglichst billig ein, um die Ersparnisse in seine Tasche zu stecken.«

»Und was soll man erst über das Nachtlager der Hofleute sagen. In einem Bett müssen mehrere zusammen schlafen, was besonders in den Herbergen eine furchtbare Qual ist. Wenn der Fürst sich in einer Stadt aufhält, so sitzen die Hofleute wie im Gefängnis eingeschlossen, wenn er jagt, frieren sie entweder im Schnee oder werden in der Sonnenglut gebraten.«

»Das Gesinde ist widerwillig und flegelhaft. Den Sold bekommt man nie ganz ausbezahlt und nie zur gehörigen Zeit, außer man besticht den Säckelmeister mit Geschenken.«

»Der Hof hat für Weise und Philosophen nichts übrig, denn sie finden nur dann Gehör, wenn sie voller Unterwürfigkeit Schmeicheleien zu sagen wissen, während umgekehrt Narrenpossen und Ungehörigkeiten allgemeinen Beifall finden.«

»Bei den Musen zu verweilen oder sich mit dem Lesen irgend eines Buches der Kirchenväter zu beschäftigen, ist geradezu unmöglich; für derlei ist der Lärm und das Geschrei viel zu groß; glückt es dir einmal, ein ruhiges Plätzchen zu finden, so setzt sich sofort ein unwillkommener Gast zu dir, der dich aufreizen oder in der Arbeit stören wird.«

Kein Wunder, daß solche Zustände unserem feingebildeten Italiener nicht behagten und er sich nach seinem Siena sehnte.

Aeneas schrieb über alles, was nur irgendwie sein Interesse erregte, über »Fürstenerziehung« und die »Natur des Pferdes«, über die »Lobsprüche Homers«, dann wieder »Dialoge über die Träume«, über die »Jagd«, Gedanken über die Macht des päpstlichen Stuhles oder die türkische Frage.

Großer Verbreitung erfreute sich seine Novelle von Eurialus und Lucretia. Mariano Sozzini redete ihm nämlich zu, irgendetwas in dieser damals so beliebten Form zu schreiben. Piccolomini ließ sich nicht lange bitten und antwortete bald aus Wiener Neustadt mit der »Historia de Eurialo et Lucretia«. Bei seiner Vorliebe für

lebenswahre Bilder wählte er eine wirkliche Geschichte, die er kurz zuvor sich hatte erzählen lassen.

Der Held der Novelle war der Kanzler des Kaisers Sigismund, Kaspar Schlick, sein langjähriger Dienstherr. Schlick war zweimal nach Rom gereist, um betreffs der Kaiserkrönung zu unterhandeln, und hatte sich dabei jedesmal in Siena aufgehalten. Dort knüpfte er ein Verhältnis mit einer schönen Frau an, die kurz nach seiner Abreise starb. Diese Begebenheit wählte Aeneas für seine etwas breite Novelle, die überreich an schlüpfrigen Situationen ist, doch ein treues Zeitbild gibt. In der Form und Auffassung ahmte er ein wenig Boccaccios »Fiametta« nach. Der Erfolg der Novelle war ein ungeheuerer. Bis 1500 erschienen 27 Ausgaben des lateinischen Originals, drei italienische, zwei deutsche und drei französische Übersetzungen. Von den letzteren wurde eine ausdrücklich auf Bitten und Verlangen der Damen umgearbeitet: »à la prière et requête des dames«.

In einer schwülstigen Einleitung widmete Piccolomini sein Erzeugnis Schlick selbst, um dessen Eitelkeit zu schmeicheln. »Wer nie im Feuer der Liebe entflammte, muß ein Stein oder eine Bestie sein«, behauptet er. Nicht genug an dieser einen Zuneigung, widmete er das Buch in der zweiten Ausgabe Mariano Sozzini, in der dritten gar dem Herzog Sigismund von Österreich; bei dieser Gelegenheit wiederholt er den Grundsatz, mit dem damals eine allzufröhlich durchlebte Jugend gewöhnlich entschuldigt wurde, indem er sagt: »Wer in der Jugend nicht geliebt hat, wird sich im Alter durch verspätete Liebeleien lächerlich machen«.

Seine Briefe und historischen Abhandlungen füllen ganze Bände. Unter seinen geschichtlichen Arbeiten nehmen seine Kommentare über das Baseler Konzil die erste Stelle ein; er teilt darin Selbstgesehenes mit. Wichtig für die Kenntnis dieser Zeit ist auch seine Geschichte Friedrichs III., die zwar nur die Jahre 1451—1452 umfaßt, dafür aber reich an zutreffenden Bemerkungen ist sowie an fesselnden Schilderungen und Charakteristiken hervorragender Persönlichkeiten. Von geringerer Bedeutung für uns ist seine »Kosmographie«, ein großangelegtes geographisch-ethnographisches Werk, das er als Papst begann, aber nur zum Teile vollendete. Überaus wertvoll und bis zum heutigen Tage interessant sind seine Kommentare, eine Art Selbstbiographie, in der er nach dem Vorbilde Cäsars

von sich immer in der dritten Person spricht. Die Anregung dazu boten ihm wohl die Bekenntnisse des heil. Augustin, mit dem er viele Ähnlichkeiten hinsichtlich der Lebensschicksale zu haben glaubte, weshalb er für ihn eine besondere Zuneigung hegte.

Im ersten Buch zeichnet er seinen Lebenslauf von der Geburt bis zur Papstwahl; in den elf folgenden berichtet er, was sich während seines Pontifikates bis zu den letzten Stunden seines Lebens ereignet hat. Die Erzählung ist nicht fortlaufend, sondern wird öfters durch Abschweifungen ins Gebiet der Geschichte, Archäologie und Kunst unterbrochen. Der Papst erscheint hier als großer Naturfreund, schwelgt in poetischer Begeisterung für die Schönheiten seines sienesischen Landes, preist das Grün der Wälder, die Farbenpracht der Wiesen, über alles aber die Abhänge des Monte Amiata, den er von Jugend auf so geliebt hat. Als echter »silvarum amator et varia videndi cupidus« siedelte er einmal für die Sommerzeit mit dem ganzen Hofe ins Kloster auf dem Monte Amiata über, erledigte hier im Schatten der Kastanienbäume die wichtigsten Angelegenheiten und empfing selbst Gesandtschaften im Freien. Ein andermal begab er sich nach Capriola. Seinen Aufenthalt bei den Franziskanern schildert er folgenderweise: »Der Papst zog sich zu den Minoriten, Observanten auf Capriola in der Nähe von Siena zurück. Das dortige Kloster hatte der heil. Bernardin gegründet und später war es zu Ehren dieses heil. Mannes verschönert und vergrößert worden. Dort beabsichtigte der Papst fünfzehn Tage in Gesellschaft der Kardinäle Spoleto und Teano Aufenthalt zu nehmen, um sich ein wenig auszuruhen; darüber vernachlässigte er aber weder seine Privatkorrespondenz noch verweigerte er Unterschriften; ebenso empfing er Bittsteller in Audienz.

»In der Talmulde eines grünenden Lorbeer- und Eichenwaldes ließ er sich zwischen Hügeln ein Auditorium errichten. Der sich nach Einsamkeit Sehnende wollte damit die Ankunft des Frühlings beschleunigen, der erst begann.

»Ringsum lachten die mit Blumen und Grün bedeckten Höhen und üppiges Getreide bedeckte die Felder. Die sienesische Campagna stand in voller Pracht. Zahlreiche sanft ansteigende Hügel gibt es dort, geschmückt mit Obstbäumen und Weinreben oder mit Getreide

bestellt. Sie beherrschen die heiteren Täler, wo inmitten der Fluren und Wiesen murmelnde Bäche hervorleuchten.

»Es gibt dort viele Haine, in diesen zwitschernde Vögel, hie und da ragen Klöster empor, bewohnt von heiligen Menschen, oder private Villen, wie Festungen gebaut.«

Seine romantische Beschreibung dieses Aufenthaltes dürfte uns heute etwas alltäglich erscheinen, damals aber war sie in Form und Inhalt neu.

Zu den Lieblingsstätten Pius' gehört auch der Monte Cavo bei Albano, wo ihn der Ausblick auf Rom und das ganze Latium nicht nur durch die Schönheit des in fernen Nebeln verschwindenden Bildes, sondern auch durch die Fülle geschichtlicher Erinnerungen berauschte.

In allem bleibt er ein Künstler, stets auf Schönheit der Darstellung und — nach der alten Dichterregel — neben der Belehrung auf die Unterhaltung seiner Leser bedacht.

In passenden Stunden umgab sich der Papst mit großem Glanze. Besondere Aufmerksamkeit wandte er kirchlichen Festen zu. Als er sich in Petriolo aufhielt, freute es ihn, daß die Frauen auf die Pfade, die er passierte, Blumen streuten. Die Übertragung der Reliquien des heil. Andreas von Narni nach Rom oder die Fronleichnamsprozession in Viterbo beschreibt er mit besonderer Lebhaftigkeit. Die Reliquien geleitete der Papst selbst zu Pferde, hinter ihm rückten fast alle Kardinäle und tausende weißgekleideter Priester mit Ölzweigen von Ponte Molle aus. Ein prächtiges Gefolge bildeten dabei die Conservatori di Camera, römische Fürsten und Beamte, Gesandte und Barone in reichen Gewändern. Alle trugen Kerzen in der Hand, und die Volksmenge zählte nicht weniger als 30000 Köpfe.

Pius blieb trotz der vielen in Deutschland verbrachten Jahre ein ganzer Italiener, in seiner künstlerischen Veranlagung, in seinen politischen Idealen und seiner Weltanschauung überhaupt.

Wie Dante und Petrarca empfand er tiefen Schmerz über die Kriege, die sein Vaterland zerrissen, und träumte von der Vereinigung der ganzen Halbinsel unter einem Szepter: »Es wird kein Ende der Kriege geben, die Italien vernichten« — sagt er in seinen Commentarii — »bis das ganze Land einem Herrscher untertan sein wird.«

Ein Sohn der Zeit war er auch in der humanistischen Pose. Immer schreitet er auf dem Kothurn einher, sich bewußt, daß die Phrase die Literatur beherrsche. Sehr gut kennzeichnet ihn die Inschrift, die er in Tivoli in Stein meißeln ließ: »Grato ai buoni, inviso ai cattivi, nemico ai superbi« — die Devise eines Monarchen. Doch galten damals Schlagworte eben mehr als die Wahrheit.

Achter Abschnitt

Zweite Blüteperiode der sienesischen Kunst. Bildhauerei und Architektur.

I.

Die zweite Hälfte des XIV. Jahrhunderts war für die sienesische Kunst eine Zeit kläglichen Niederganges. Malerei, Architektur und Bildhauerkunst lagen darnieder. Den Todesstoß hatte ihnen jene Verbannung von 4000 Bürgern versetzt (1368), unter denen sich eine namhafte Zahl von Künstlern und Kunsthandwerkern befand.

Dieser Vertreibung dürfte Pietro d'Agnolo entgangen sein, ein Goldschmied von hervorragendem Rufe, der Vater Jacopo Quercias, des größten Bildhauers, den Siena hervorgebracht hat. Die Familie stammte aus dem Städtchen Quercia grossa im sienesischen Lande.

Jacopo wurde 1374 geboren. Sein Lebenlang unterzeichnete er sich aber nicht »Quercia«, sondern »Jacopo del Maestro Piero«; nachdem er den herrlichen Brunnen auf der sienesischen Piazza geschaffen hatte, wurde er »Jacopo delle Fonte« genannt.

Quercias Lebenslauf ist das anschaulichste Bild jener Zerklüftung, jenes politischen Elends und jener Unsicherheit der Verhältnisse, die Italien an den Abgrund des Verderbens brachten. Als junger Künstler wird er zum erstenmale anläßlich der feierlichen Bestattung des sienesischen Feldherrn Gian Tedesco erwähnt, der 1394 bei der Belagerung von Orvieto gefallen war. Um die Verdienste ihres Feldherrn zu ehren, veranstaltete die Stadt ein feierliches Begräbnis und ließ eine große Holzpyramide errichten, auf der ein

provisorisches Reiterstandbild Tedescos aufgestellt werden sollte. Es handelte sich um die eiligste Ausführung dieser Arbeit; sie wurde Quercia übertragen, der seine Aufgabe mit großem Geschick und ganz zweckentsprechend löste. Er füllte ein Gerüste von Holzplatten mit Heu und Hanf aus, überzog das Ganze mit Lehm, Teig und Leim und modellierte ein Denkmal des Heerführers zu Pferde, das einem Marmormonument täuschend ähnlich sah. Heute wäre das allerdings keine außerordentliche Leistung, damals aber bewunderte man den erfinderischen Geist des Meisters und sein Name wurde mit einem Schlage berühmt. Tedescos Statue erhielt sich bis in den Anfang des XVI. Jahrhunderts, wo sie Petrucci vernichten ließ, denn sie war schon zu hart mitgenommen und verunstaltete die Stadt.

Bei wem Jacopo das Zeichnen und die Bildhauerei gelernt hat, ist nicht genau bekannt. Anscheinend hat er die ersten Anleitungen schon im Vaterhause erhalten; später soll Lucca di Giovanni sein Lehrer gewesen sein. Für uns genügt zu wissen, daß er als Bildhauer in Siena gewirkt und aus der sienesischen Tradition geschöpft hat. Er entwickelte sich rasch: schon im Jahre 1402 versuchte er sich in einem Wettbewerb mit Florentiner Bildhauern, unter denen sich auch Ghiberti befand. Es war gerade ein Wettbewerb für die zweite Tür des florentinischen Baptisteriums ausgeschrieben worden. Quercia beschloß eine Zeichnung einzureichen und begab sich deshalb nach Florenz, da ihm innere Wirren, Hungersnot und Pestseuchen die Heimat verleideten. In Siena hatte Jacopo schon damals Schüler, von denen sich Francesco Valdambrino ebenfalls an dem Wettkampfe beteiligte. Aber Ghiberti trug über die Sienesen den Sieg davon.

Unter dem frischen Eindruck dieser Niederlage begab sich Quercia nach Lucca, wohin auch sein Vater übersiedelte und wo eine verheiratete Schwester lebte. Hier fand er Arbeit und so besserten sich seine Verhältnisse. Dazumal führte die Gewaltherrschaft in Lucca Paolo Guinigi, eine recht interessante Persönlichkeit schon deshalb, weil er von dem Typus der übrigen italienischen Tyrannen bedeutend abweicht. Einer reichen Kaufmannsfamilie entsprossen, vermehrte er das große väterliche Vermögen durch vier Heiraten, von denen ihm jede eine ungeheure Mitgift eintrug. Kaufmann von Geburt und Beruf, glaubte er alles für Geld erstehen zu können:



Phot. Alinari.

Jacopo della Quercia. Grabmal der Ilaria del Caretto. Lucca, Kathedrale.



Ruhm, Frieden und eine hervorragende Stellung unter den übrigen Tyrannen. Er umgab sich mit einem großen Luxus und zog Künstler an seinen Hof. Lange Zeit behauptete er auch seine Stellung durch seine Freigebigkeit. Als es aber zum Kriege mit Florenz kam und er den Florentinern, nur um seine und die persönliche Freiheit seiner Familie zu sichern, die Herrschaft über Lucca für 200 000 Goldgulden heimlich verkaufen wollte, wurde diese schändliche Absicht aufgedeckt und der Tyrann vom Volk verjagt (1429). Dieser Guinigi verlor nun 1405 seine zweite Gemahlin Ilaria del Caretto, die Mutter seines einzigen Sohnes Ladislaus, deren Andenken er durch ein herrliches Denkmal ehren wollte; Quercia wurde mit der Ausführung betraut (1406). Diesem Auftrage verdanken wir eine höchst sympathische Schöpfung unseres Meisters, wohl die schönste von allen, die auf uns gekommen sind.

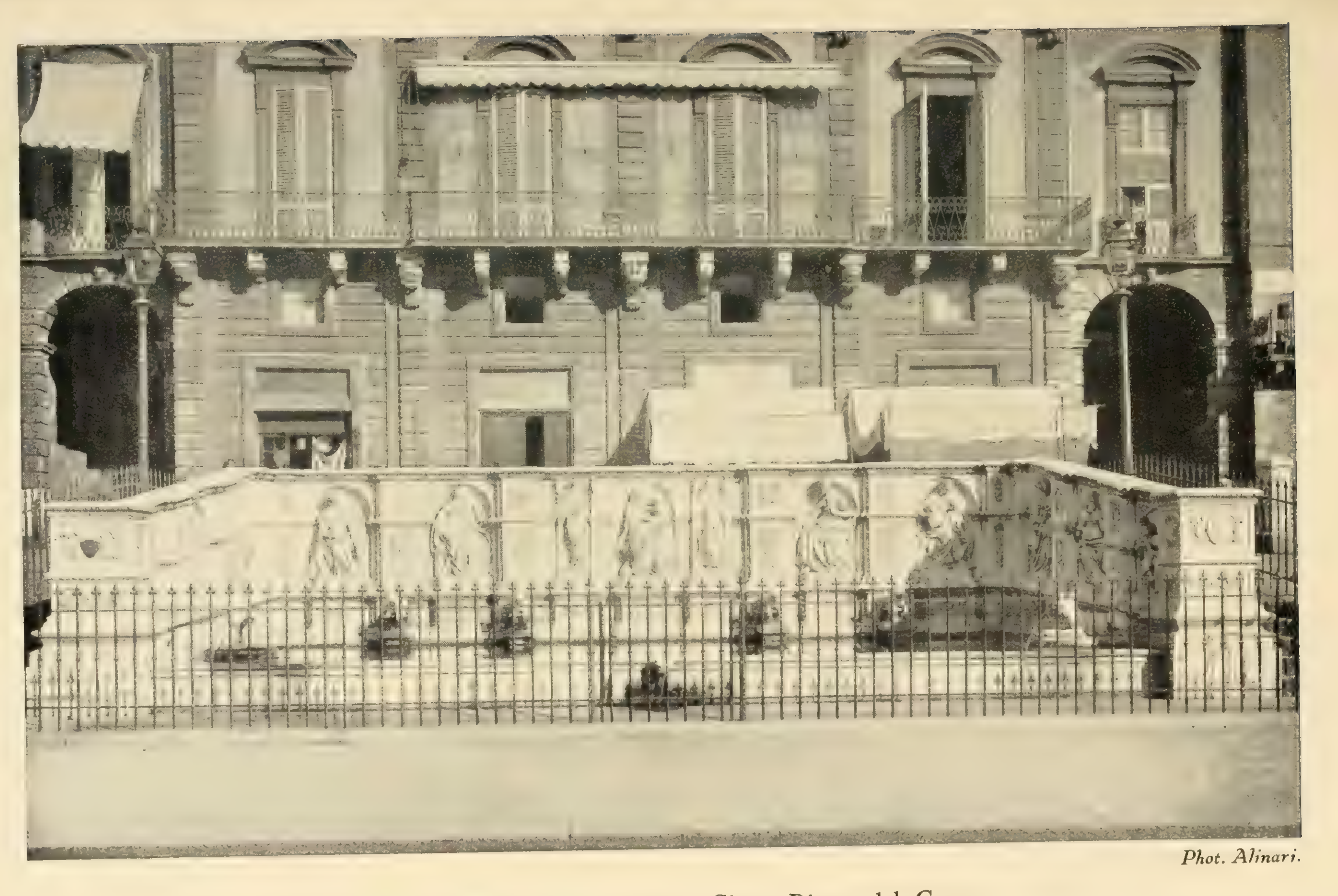
Das Grabmal steht im Dome, ganz frei, von allen Seiten sichtbar. Nach Guinigis Vertreibung hatten es die Luccheser aus der Kirche hinausgeworfen; später tat es ihnen aber leid um ein so schönes Werk und sie brachten es wieder an die alte Stelle zurück. Durch diese Wanderungen hat es ein wenig gelitten. Einige Skulpturen, die das Denkmal schmückten, wurden nach mehreren Jahrhunderten der Kunstgalerie in den Uffizien abgetreten. Erst die Königin Margarethe veranlaßte das Florentiner Museum im Jahre 1890, die Skulpturen der Stadt Lucca zurückzugeben. Das völlig hergestellte Denkmal steht jetzt in San Martino. Auf dem Sarkophag, der ringsherum mit von Putten getragenen Blumenguirlanden bekränzt ist, liegt in langem, faltenreichen Gewande ein schönes, junges Weib, als ob es schlummerte. Der Hals ist von einem hohen Kragen umschlossen, der dem eines Nonnengewands ähnlich sieht. Den Kopf ziert ein kleiner Turban, unter dem eine leichtgewundene Haarlocke hervorquillt. Die Arme in den weiten Ärmeln sind übereinander gefaltet, die Füße, von einem faltigen Gewande verdeckt, stützen sich auf einen Hund, der mit treuem Blick zu seiner Herrin emporschaut. Die Anordnung des Ganzen trägt ausgesprochen die Merkmale gotischer Skulpturen. Ilarias Gestalt aber ist zweifellos nach der Natur modelliert. Der Busen ist scheinbar von Atem bewegt, und aus dem runden Gesicht strahlt liebliche Anmut.

Jeglicher Archaismus ist überwunden, unsagbare Harmonie und Sanftmut ergießt sich über die ganze Gestalt. Durchaus neu sind die der Antike entnommenen nackten Putten, die den Sarkophag mit Guirlanden umranken. Vor Quercia finden wir in der italienischen Bildhauerkunst nur mehr oder weniger bekleidete Engelgestalten. Erst unser Meister hat jene von Leben und Lust sprühenden, ausgelassenen Kindergestalten eingeführt, die zu einem der beliebtesten und ergötzlichsten Motive der italienischen Bildhauer geworden sind und denen später namentlich Donatello und Michelozzo wahre Schätze köstlichen Humors zu entlocken wußten.

In Ilarias Grabmal offenbart sich bereits die ganze künstlerische Bedeutung Quercias. Aus Siena hervorgegangen, wo ihm gotische Stilformen auf Schritt und Tritt begegnet waren, blieb er noch lange ein gotischer Meister. Er hatte aber ein offenes Auge für die Natur, in deren Studium er es weiter brachte als alle seine Vorgänger. Er scheut sich nicht mehr, den nackten Körper wiederzugeben. Selbstbewußt und schöpfend aus eigener Kraft geht er den Weg, auf dem ihm andere, von seinem Geist fortgerissen, unwillkürlich folgen. Voller Liebe eingehend auf die Schönheiten des menschlichen Leibes, weist er neue Bahnen, an deren Endziel Michel Angelo steht. Der Sienese ist der Vorläufer des Florentiners.

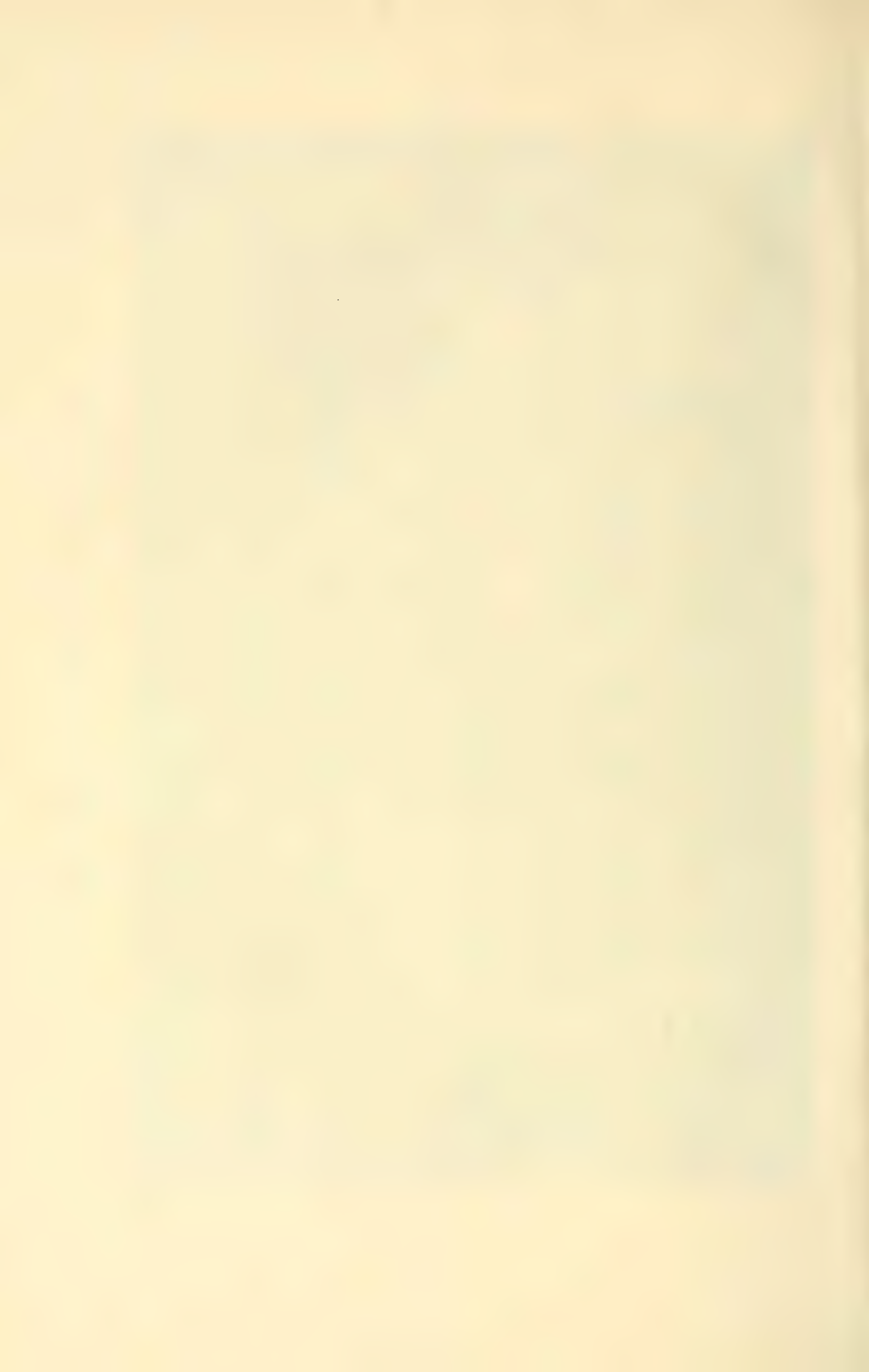
Das genannte Werk steht auf der Scheide der Gotik und der Renaissance. Trotz dieser Unbestimmtheit im Charakter wirkt es eigenartig harmonisch. Dem Antlitz der Verblichenen hat Quercia, abgesehen von der allgemein gotischen Gestaltungsweise, einen so individuellen Ausdruck verliehen, wie ihn die Gotik bis dahin nicht aufzuweisen hat. Die Morgenröte der Renaissance vergoldet das Denkmal.

Als der Künstler 1408 nach Siena zurückkehrte, harrte hier seiner ruhmreiche Arbeit. Die auf Hügeln erbaute Stadt hatte immer unter Wassermangel zu leiden. Der einzige Brunnen, die von einer uralten Wasserleitung gespeiste Fonte Branda, reichte nicht mehr aus. Das Volk, unermüdlich auf der Suche nach Wasser, glaubte auf einmal im Inneren einer Anhöhe das deutliche Rauschen von ganz neuen Quellen zu vernehmen. Da mußte gleich ein Brunnen gegraben werden. Man grub nach, fand indes nur einen Sumpf und eine antike Statue der Diana. Der Brunnen wurde Pozzo di



Phot. Alinari.

Jacopo della Quercia. Fonte Gaja. Siena, Piazza del Campo.



Diana, Dianabrunnen benannt. Die Nachbarstädte aber machten sich über Siena lustig. Da beschloß die Gemeinde (1334), nicht mehr auf derlei Entdeckungen auszugehen und lieber eine neue Wasserleitung zu bauen. In neun Jahren war der unterirdische Kanal vollendet und das Wasserbecken auf dem Campo vor dem Rathaus erbaut. Fünfzehn Tage lang feierte man das freudige Ereignis; selbst bei Nacht belustigte man sich und der Campo war von 6000 Kerzen beleuchtet. Den Behälter benannte man Fonte Gaja: Freudenquell. Um ihn mit würdigem Schmuck auszustatten, stellte man vor ihm die Statue der oben erwähnten Diana auf, angeblich ein Werk des Lysippos. Ihre Auffindung war auch ein außergewöhnliches Ereignis und gab der vergnügungssüchtigen Bevölkerung willkommenen Anlaß zu neuen Festlichkeiten. Ghiberti berichtet, alle Künstler wären einmütig der Ansicht gewesen, daß man ein Meisterwerk der Antike entdeckt habe; Maler und Bildhauer kopierten es. Eine von Ambrogio Lorenzetti herrührende Zeichnung der Statue hat Ghiberti selbst gesehen.

Doch die Freude dauerte nicht lange. Krieg und Pest suchten Siena heim. Das abergläubische Volk, das für jedes Unglück einen Sündenbock haben mußte, hatte ihn bald in der heidnischen Diana gefunden, die es für das Unheil verantwortlich machte. Man beschloß, sie zu vernichten. Der Pöbel zerschlug das herrliche Werk in Stücke. Aber nicht zufrieden damit, vergrub man die Trümmer in aller Stille außerhalb der Stadt auf florentinischem Gebiet, um das Unglück, welches über Siena hereingebrochen war, auf den verhaßten Nachbar abzuwälzen.

Der Wasserbehälter entbehrte somit jeglichen Schmuckes. Die Kommission, Uffizio dell'ornato, die für die Erhaltung der städtischen Ordnung und die Schönheit der Straße sorgte, befaßte sich nun mit dem Bau eines Monumentalbrunnens an Stelle der zertrümmerten Statue. Die Balia genehmigte das Projekt im Jahre 1409 und zehn Jahre später stand dort derselbe Brunnen, der uns heute noch mit Bewunderung erfüllt. Zur Ausführung des Werkes wurde Quercia berufen. Die ganzen zehn Jahre der Bauzeit bilden eine endlose Reihe von Zwistigkeiten und Schreibereien zwischen ihm nnd der Gemeinde, eine ganze Geschichte gegenseitiger kleinlicher Beschuldigungen und Gehässigkeiten, dadurch genährt, daß Quercia gleichzeitig die Ausschmückung der Fassade von San Petronio in

Bologna übernommen hatte und überdies noch in Lucca tätig war Der Abschluß eines solchen Kontraktes über die Ausführung eines Kunstwerks war damals schon an und für sich keine so ganz einfache Sache. Selbst für die kleinsten Einzelheiten, die man vom Künstler wünschte, wurden feste Bestimmungen getroffen; wir wissen aus der Vereinbarung mit Duccio, daß die Sienesen in derlei Dingen ziemlich anspruchsvoll waren. Quercia sollte zunächst einen Entwurf im Sitzungssaale des großen Rates ausstellen, worauf alle Details der architektonischen wie ornamentalen Ausschmückung, die Stiegenanlagen für das Becken usw. gezeichnet wären. In zwanzig Monaten sollte das Werk vollendet sein, als Material wurde weißer Marmor bestimmt. Das Honorar sollte mindestens 1500 Goldgulden betragen, eventuell auf 1600 erhöht werden, die man dem Meister in gleichen Raten auszuzahlen versprach, welche er jeden zweiten Monat beheben konnte. Den figuralen Teil sollte Quercia eigenhändig ausführen, wie es sich für einen guten Meister gezieme und bona fide, ohne jede Hinterlist, »secondo el corso de' buoni maestri, faccendo tutte le predette cose a buona feda e senza frode«. Doch stellten sich der Einhaltung des Kontraktes große Schwierigkeiten entgegen. Der Marmor konnte nicht zur rechten Zeit beschafft werden, der Meister mußte wiederholt bald nach Lucca, wo er am Altar in San Frediano arbeitete, bald nach Bologna reisen. Man drohte ihm mit Strafen und führte einen geradezu diplomatischen Briefwechsel mit der Regierung von Bologna, um ihn wenigstens zu einem zeitweisen Aufenthalt in Siena zu bewegen. Endlich, post tot discrimina rerum, stand 1419 die langersehnte Fontaine fertig da, die Zwistigkeiten wurden beigelegt und das Honorar beglichen. Die Sienesen freuten sich hauptsächlich deshalb, weil sie nunmehr an Stelle der heidnischen Göttin eine Madonna hatten und acht Gestalten, welche die christlichen Tugenden vorstellten.

Der Behälter war länglich, mit nicht besonders hoher Einfassungsmauer gegen das Rathaus hin offen liegend, geteilt in Felder und Nischen, die Marmorfiguren bargen. Genau in der Mitte der Längswand stand die Madonna mit zwei sie anbetenden Engeln, während zu beiden Seiten je zwei »Tugenden«: die »Gerechtigkeit«, »Weisheit«, »Tapferkeit« und »Mutterliebe« angebracht waren. Die kurzen Seitenwände zierte die »Mäßigung« und der »Glaube«. Den

Abschluß bildeten zwei Flachreliefs, die »Erschaffung Adams« und die »Vertreibung aus dem Paradies«. Frei auf den Mauerenden erhoben sich die zwei größten Marmorgruppen: »Rhea Sylvia«, die entsprechend der Sage von der Gründung Sienas, Romulus und Remus herbrachte, und »Acca Laurentia«, welche die beiden Knaben in ihre Obhut nahm. Rhea, halb nackt, schön, aber von herbem Gesichtsausdruck, trägt auf dem linken Arme ein Kind, welches schlummert, während das andere neben ihr herläuft. Acca, eine anmutsvolle Frau mit sanften Zügen, hält in ähnlicher Weise Remus auf dem Arme und führt mit der anderen Hand den Romulus, der im Gehen das Köpfchen zu ihr emporhebt.

Wie er heute besteht, ist der Brunnen nur eine schwache Nachahmung des ursprünglichen. Die Kopie wurde 1868 von Tito Sarocchi gemacht. Das Original hat teils die Zeit, teils menschliche Roheit vernichtet. Kaum hundert Jahre nach Errichtung des Brunnens wurde ein Sienese wegen Beschädigung der Fontaine zu einer Geldbuße von 300 Dukaten und drei Jahren Verbannung verurteilt. Die Überreste, darunter einige wohlerhaltene Figuren, befinden sich in der Opera del Duomo. Verhältnismäßig am besten erhalten sind noch die »Fides« und die »Sapientia« sowie die »Rhea Sylvia« und »Acca Laurentia«. Die beiden erstgenannten lassen den Einfluß der sienesischen Malerschule deutlich erkennen, besonders die »Fides« weist eine nahe Verwandtschaft mit der »Pax« Lorenzettis auf. Die Gruppen »Rhea Sylvia« und »Acca Laurentia« müssen zu den besten Arbeiten des Meisters gezählt werden; frei von allen Spuren der Gotik, tragen sie das Gepräge der Renaissance.

Als Quercia noch an der Fonte Gaia tätig war, beauftragte ihn Siena mit dem Entwurf für ein Taufbecken in der Johanneskirche. Er kam aber über die Zeichnung nicht hinaus, da er beständig von Bologna in Anspruch genommen war. Des Wartens überdrüssig, beriefen die Operaji del Duomo den Maler Sassetta (1427), von dem noch später die Rede sein wird. Inwieweit Sassetta den Plan abgeändert bezw. ergänzt hat, läßt sich nicht feststellen.

Das Projekt des Taufbeckens war von großer Originalität. Aus der mit einer sechseckigen Umfassungsmauer umgebenen Zisterne erhebt sich, auf einer kurzen Säule ruhend, ein gleichfalls sechsseitiges Ziborium und darüber, auf einer schlanken Säule stehend,

der heil. Johannes. In die Wände der Einfassung sind Bronzeplatten mit Scenen aus dem Leben des Heiligen eingelassen und diese wiederum durch marmorne Hohlkehlen, welche Nischen einfassen, voneinander getrennt. In letzteren sind Bronzefiguren aufgestellt, welche die christlichen Tugenden darstellen.

Die sechs Bas-Reliefs bilden den wertvollsten Schmuck des Beckens. Eines — nicht gerade zu den besten Werken des Meisters zählend — ist von Donatello, zwei sind von Ghiberti, das vierte und fünfte hat die Sienesen Turino di Sano und Giovanni di Turino, Vater und Sohn, beide ausgezeichnete Goldschmiede, zu Urhebern, das letzte endlich stammt von Quercia selbst. Es stellt Zacharias im Tempel dar und ist in Linienführung, Maß, Harmonie und Anordnung der Figuren wohl das beste von allen. Hier steht Quercia schon auf der Höhe der florentinischen Renaissance. Er hat die Arbeit in der Vollkraft seines Schaffens ausgeführt; daß er sie überhaupt vollführt hat, beweist, daß er mit den Abänderungen und Zusätzen Sassettas einverstanden und der ganze Taufbrunnen nach seinem Gedanken ausgefallen war.

Während der Arbeiten am »Freudenquell« war Quercia (1419), wie gesagt, auch am Altar in San Frediano zu Lucca beschäftigt. Dieser Altar besteht aus zwei Teilen, die Quercia in verschiedenen Zeitabschnitten ausgeführt hat. Der obere stellt in einer gotischen Nische eine Madonna auf dem Throne vor, mit zwei Heiligen zu beiden Seiten, dagegen enthält die Predella Darstellungen von Scenen aus Legenden. Vasari hat für diese Gattung von Altären eine treffende Bezeichnung, er nennt sie »Tavola in marmo«, Marmorgemälde. Im Norden waren später solche Altäre — aber aus Holz — gleichfalls eine beliebte Kunstform. Man denke nur an die vielen Arbeiten des großen Veit Stoß.

Der Altar in Lucca hat für die Bestimmung des Wendepunktes in der künstlerischen Entwicklung Quercias zwischen Gotik und Renaissance eine überaus charakteristische Bedeutung. In derselben Zeit nämlich, als der Meister mit der Vollendung dieses Werkes beschäftigt war (1413), arbeitete er auch an den Figuren der Fonte Gaja. Diese waren bereits vom Geiste der Renaissance umweht, während die Figuren auf dem Altar in Lucca das Gepräge der gotischen Vergangenheit tragen. Der Meister fühlte sich bei der Ausführung des Altars offenbar noch durch die kirchlichen Traditionen beengt,



Phot. Alinari.

Jacopo della Quercia. Acca Laurentia, von der Fonte Gaja.
Siena, Opera del Duomo.



während er bei der Herstellung eines Werkes, das weltlichen Zwecken dienen sollte, seine eigenen Wege wandeln und seiner Phantasie freien Lauf lassen konnte. Derselbe gotische Geist kommt übrigens noch in den bemalten Holzfiguren von S. Martino in Siena zum Durchbruch, in den Statuen des heil. Johannes des Täufers, des heil. Petrus, Paulus und des heil. Abtes Antonius — herrliche Gestalten mit klugen, energischen Zügen. Hingegen steht eine andere Holzfigur in derselben Kirche, eine Madonna mit dem Kinde, die schon den Einfluß der Renaissance verrät, durch eine seltene Süße im Gesichtsausdruck, wie wir sie sonst nur in den frühesten Gestalten Quercias treffen. Aus derselben Zeit scheint eine andere, gleichfalls aus Holz geschnitzte Madonna zu stammen, die Eigentum der Contrada della Pantera in Siena ist. Leider wurde sie später grell bemalt.

In Bologna, wo sich die späteren Werke des Meisters befinden, hat Quercia mit der Gotik vollends gebrochen, um ein Meister der Renaissance zu werden.

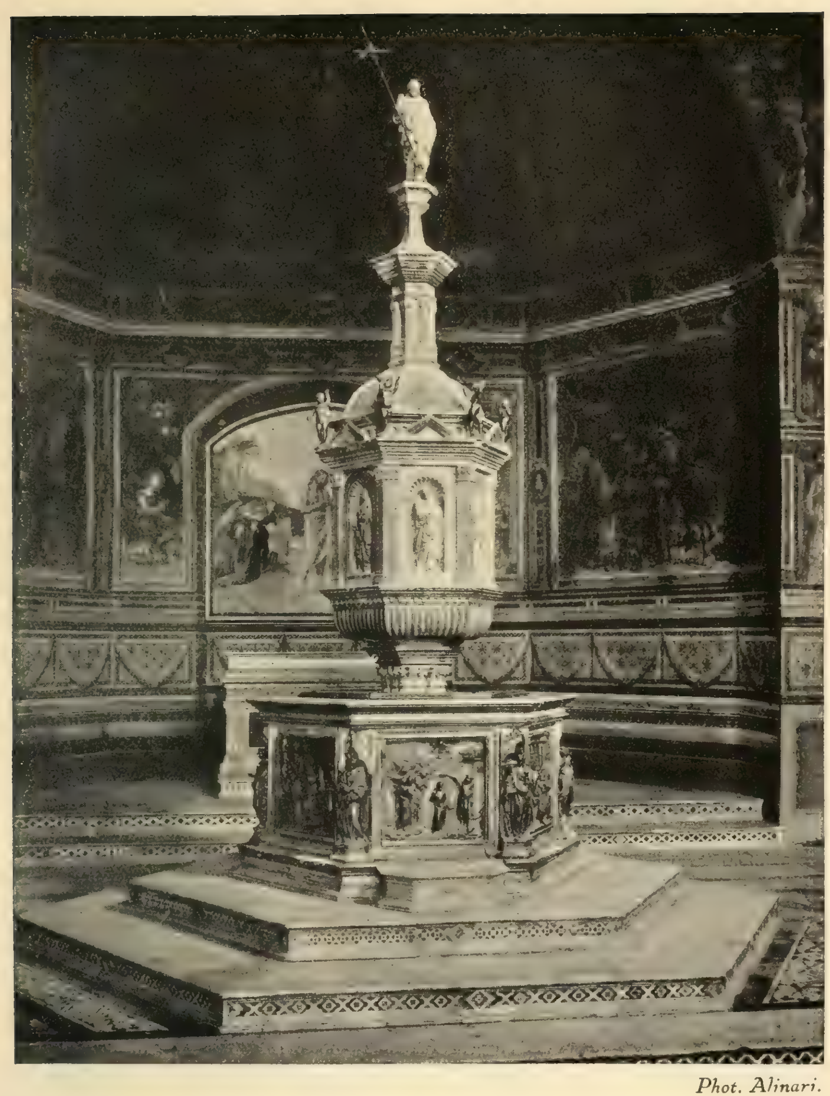
Zu den Werken dieser Zeit gehören die Tafeln, welche sich am Hauptportal der Kirche des heil. Petronius befinden und die Erschaffung der beiden ersten Menschen, die Erbsünde, die Vertreibung aus dem Paradies, Kain und Abel sowie die weiteren biblischen Szenen aus der Geschichte Noahs, Abrahams und der Kindheit Jesu zum Gegenstande haben. Über dem Portal steht eine Madonna mit dem Kinde, umgeben vom heil. Petronius und Ambrosius. Diese Skulpturen sind leider arg beschädigt, und wir können nur unter Beihilfe der Photographie eine halbwegs richtige Vorstellung von ihnen gewinnen. Am bedeutendsten scheint mir die Madonna zu sein, weil sie Talent und Bildungsgang des Meisters trefflich kennzeichnet. Siena drängt hier zum zweiten Male der italienischen Kunst seinen Madonnentypus auf, diesmal allerdings nicht der Malerei, sondern der Plastik. Diesen Typus — ganz verschieden von der Madonna Duccios oder Martinis — möchte ich monumental nennen, wie ihn die Eigenart des Marmors ergibt. Was die Gottesmutter an Sanftmut einbüßt, das gewinnt sie an Hoheit; sie wird jetzt zu einer wahren Mutter Gottes, zu einem ganzen Weib, zu einer jungen Matrone, vor allem aber zur Mutter. Donatello macht sich diesen Typus zu eigen, ebenso später Michel Angelo. Die Madonnen zu St. Peter in Rom und in Brügge sind verwandt mit

denen Quercias an der Fonte Gaia, am Altar zu Lucca und über dem Tore des Domes zu Bologna.

Gerade in dem letztgenannten Werke tritt die Wahlverwandtschaft mit Michel Angelo klar zutage. Betrachten wir diese mächtigen, lebensvollen Gestalten in den Reliefs, welche die Erschaffung der ersten Menschen, die Vertreibung aus dem Paradiese oder die Opferung Isaaks darstellen, etwas genauer, so gelangen wir vollends zur Überzeugung, daß Michel Angelo die Werke des Sienesen auf sich hat einwirken lassen. Übrigens hat er diese Arbeiten in seiner Jugend gesehen: als er kaum zwanzig Jahre alt war, berief man ihn nach Bologna, auf daß er den plastischen Schmuck der Arca des heil. Dominik ergänze. Auch im Jahre 1485 war der Florentiner Meister einige Zeit in Siena tätig. Ebenso weisen die Skulpturen der Fonte Gaia auf die Verwandtschaft mit Michel Angelo hin, wie denn die »Erschaffung Adams« in der Sixtina viele ähnliche Züge mit den Schöpfungen des Sienesen aufweist und besonders die sixtinischen Sybillen an die Frauengestalten der Fonte Gaia gemahnen.

Die Bologneser Bildhauerwerke Quercias sind schon die reinste Renaissance. Er hat darin den Standpunkt der Gotik vollständig verlassen. Gewiß läßt sich der gotischen Plastik eine bedeutende Anmut, sozusagen eine architektonische Harmonie in den Gebärden durchaus nicht absprechen, dafür ist aber der menschliche Körper fast immer oberflächlich, flüchtig behandelt und deshalb anatomisch fehlerhaft. Dieser Mangel ist in den Bologneser Schöpfungen Quercias vermieden. Mit wahrer Lust bildete der Meister nackte Gestalten, um das Muskelspiel wiederzugeben; mag er auch — sobald es nicht anders geht — den Körper mit der Gewandung umhüllen, man sieht förmlich das Leben durch die Hülle, durch den Faltenwurf pulsieren, der den Bewegungen entspricht. Beim Gotiker liegt das Kleid zumeist wie auf einer Modellfigur. Wenn der gotische Meister den Sturm der Leidenschaften darstellen wollte, so brachte er die Affekte nicht durch Bewegungen des Körpers, vielmehr durch solche der Kleidung, wie sie etwa ein kräftiger Wind hervorruft, zum Ausdrucke. Das mochte wohl malerisch wirken, war aber nichts weniger als naturwahr.

Man wird einsehen, daß ein Meister wie Quercia, der erst die Ketten der Gotik zu sprengen oder, gelinder gesagt, sich von ihrem Zauber freizumachen versuchte, der mit der herrschenden Manier



Phot. Alinari.

Jacopo della Quercia. Taufbecken. Siena, S. Giovanni.



der vielleicht schönen, aber vorwiegend vertikal abfallenden Drapierung brach, nicht mit einem Male ein Meister in der Wiedergabe des faltigen Gewandes sein konnte, zumal sein Material Stein oder Marmor war. Im Faltenwurf des Gewandes ist er deshalb bisweilen plump; nackte Gestalten gelingen ihm besser.

Trotz der vielen Mängel bleibt er ein bahnbrechendes Genie, das genug Kraft und Selbstvertrauen besaß, um kühn vorwärts zu schreiten und zu reformieren. Sein Einfluß war denn auch nachhaltig genug, und je mehr die Forschungen auf dem Gebiete der italienischen Kunst fortschreiten, umso höher wird seine Wertschätzung steigen. Quercia bedeutet für die Renaissance als Bildhauer das, was Massaccio als Maler. Im Gegensatze zu dem etwas malerischen Ghiberti ist er durch und durch Plastiker. Ghiberti ist denn auch der Stammvater jener süßen, liebreizenden Bildhauer vom Schlage eines Mino da Fiesole und Rosselino, während an den Werken Quercias, der für mittelmäßige Talente unnahbar blieb, nur Genies sich bilden konnten. Selbst ein Rafael hat viel von ihm gelernt.

In seiner Vaterstadt gelangte Quercia zu hohem Ansehen und verbrachte dort auch den Abend seines Lebens. Neben dem ehrenvollen Amte eines Operajo del Duomo erhielt er den Titel eines Cavaliere und wurde zum Prior der Republik gewählt. Als er am 20. Oktober 1438 starb, blieben die Plastiken auf der Fassade zu San Petronio in Bologna unvollendet zurück. Ein Vermögen hinterließ er nicht; was er aber besaß, verteilte er mit liebevollem Herzen unter seine nächststehenden Schüler: Cino di Bartolo erhielt 800 Goldgulden; anderen — armen Kunstgenossen — vermachte er kleine Summen zur Anschaffung von Mänteln mit Kapuzen. Er ruht in der Kirche San Agostino zu Siena.

II.

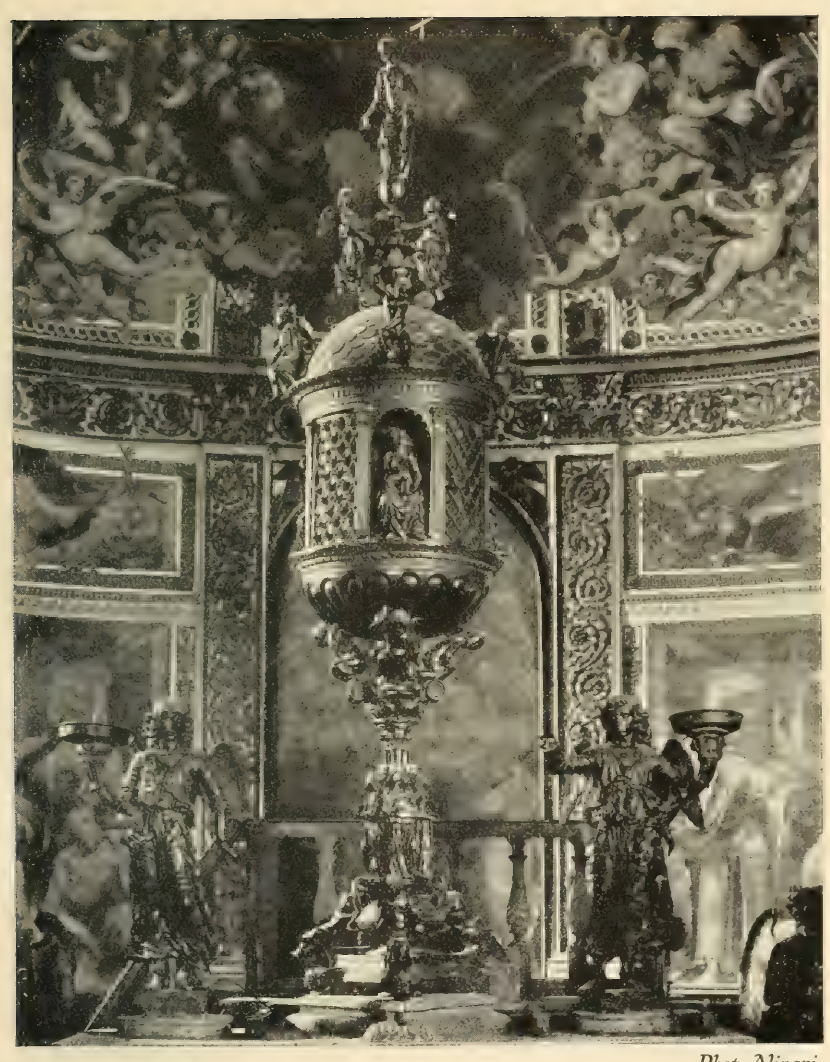
Wie vor Quercia Bildhauerei und Baukunst in engem Zusammenhange gestanden hatten, so vereinigten sich beide Kunstzweige nach seinem Zurücktreten wieder in einer Hand. Nur ein Talent wie das seinige hatte der Bildhauerkunst für einige Zeit eine ganz selbständige Stellung zu verschaffen vermocht. Wenn die Wandlung vom Künstler der Gotik in einen solchen der Renaissance schon bei Quercia sich allmählich vollzogen hatte, um wieviel mehr mußten nun seine

Nachfolger, die nicht jene hervorstechenden Eigenarten besaßen, dem Einflusse der Richtung unterliegen, die bereits ganz Italien in Bewegung gebracht hatte.

Um die Mitte und noch am Ende des XV. Jahrhunderts ist kein Niedergang der sienesischen Kunst zu bemerken, wohl aber eine Annäherung an die florentinische. Am wenigsten von fremden Einflüssen berührt bleibt die Malerei. Petruccis Regiment fördert die tiefeingewurzelten künstlerischen Bestrebungen des Volkes, das seit mehreren Jahrhunderten gewohnt war, Kunstwerke zu schaffen: Magnifico baut und schmückt seinen Palazzo aus. Der Kardinal Francesco Todeschino-Piccolomini beschäftigt zahlreiche Künstler, um das Andenken seines Geschlechtes mit dem gewohnten Glanze des Hauses zu ehren. Er baut die berühmte Libreria an die Kathedrale an und läßt den Altar der Piccolomini herstellen. Ebenso nehmen die Franciscaner Umgestaltungen in der Osservanza vor, die Stadt schmückt das Rathaus, und einige Patrizierfamilien lassen sich Paläste errichten.

Diese rege Förderung der Kunst bringt neuerdings einige ungewöhnliche Talente hervor. Das bezeichnende Gepräge dieser Künstler ist die ornamentale Richtung in der Bildhauerei, worin sie zu großer Vollkommenheit gelangen. Ihre Vielseitigkeit ist eine ungeahnte, jeder kann alles, was nur in den Bereich der Kunst gehört. Lorenzo di Pietro mit dem Beinamen Vecchietta (1412—80) war Baumeister, Bildhauer, Maler, Goldschmied und militärischer Ingenieur zugleich. Wie selten einer seiner Zeitgenossen ist er geschickt in der Bearbeitung der Metalle. Silber, Bronze und Eisen fügen sich unter seiner Hand wie Wachs und gehorchen allen Einfällen seiner reichen Phantasie. Als Beispiel und Beweis führen wir das Ziborium an, das den großen Altar in der Kathedrale schmückt. Wie ein Riesenkelch erhebt es sich auf einem figurenreichen Sockel, die kuppelartige Überdachung krönt der aufrecht stehende Erlöser, den eine Schar von Engeln umgibt. Das Ganze wirkt wohl etwas unruhig, ist aber dabei sehr schön.

Im Bargello befindet sich ein Bronzedenkmal von Vecchiettas Hand, darstellend den berühmten Sieneser Juristen Mariano Soccini. Die Gestalt ist mit großer Naturtreue wiedergegeben und gewiß eines der besten Werke dieses Meisters. Einige Figuren, die Vecchietta



Phot. Alinari.

Vecchietta. Ciborium. Siena, Kathedrale.





Phot. Alinari.

Antonio Federighi. Weihwasserbecken. Siena, Kathedrale.



für die Loggia dei nobili modelliert hat, zählen dagegen zu seinen schwächeren Arbeiten.

Wer immer den sienesischen Dom besucht, dem fällt die Schönheit zweier Marmorweihkessel auf, die, allerdings mit Ornamenten überladen, große Phantasie bezeugen. Ihr Schöpfer ist Antonio Federighi (1443—1490), einer der ruhmreichsten Bildhauer und Architekten unter den Nachfolgern Quercias.

Er hatte einige Paläste nach Zeichnungen des Florentiners Bernardo Rossellino gebaut, machte sich aber später von dessen Einfluß frei und schuf nach eigenen Plänen. Die Piccolomini bauten damals viel: Katharina, die Schwester Pius II., ließ sich den sogenannten Palazzo delle Papesse, die jetzige Nationalbank, errichten und der Schwager des Papstes, Nanni Todeschini, den Palazzo Piccolomini, einen durch schöne Raumverhältnisse ausgezeichneten Bau, der heute die Provinzialregierung Sienas beherbergt. Da die Piccolomini, wie bekannt, weit verzweigt waren, faßte Pius den eigenartigen Plan, eine Loggia zu erbauen, die als Versammlungsort für die nach Siena kommenden Familienmitglieder dienen sollte; so entstand das bekannte Werk Federighis, die Loggia del Papa, ein leichter, schöner Bau mit luftigen Arkaden.

Diese späteren Sienesen sehen wir schon ganz im Fahrwasser der Renaissance; nur hie und da einmal kommt in ihren Werken die gotische Tradition zum Durchbruch. Diese Nachblüte zeitigt gar manche schöne Früchte. So befindet sich in dem Bau Regie scuole, wohin sich die Touristen selten verirren, eine bemalte Holzstatue des heil. Nikolaus, Bischofs von Bari; von gotischen Reminiszenzen inspiriert, ist sie eines der herrlichsten Denkmäler sienesischer Kunst. Der Bischof steht in langem Gewande von malerischem Faltenwurf da, die Bischofsmütze auf dem Haupte und erhebt wie zum Segen seine Rechte. Das würdevolle Gesicht macht den Eindruck eines zeitgenössischen Portraits, zeigt viel Naturtreue und ist von wahrem Kunstsinn durchdrungen. Sein Schöpfer ist Neroccio di Bartolomeo Landi, kurz Neroccio genannt, gestorben 1505, Bildhauer und Maler zugleich.[1])

---

[1]) Corrado Ricci spricht in ssinem Buche: Il Palazzo pubblico di Siena e la Mostra d'Antica Arte Senese (Bergamo 1904) obgenannte Statue des heil. Nikolaus von Bari Quercia zu.

Die Kathedrale birgt eine der bestgelungenen Arbeiten dieses Meisters, das Grabmal des Tommaso Piccolomini. Der Geist der Frührenaissance spricht aus diesem harmonischen Werke, mag auch die Gestalt des Bischofs etwas zu steif und hart erscheinen. Weit höher stehen die Denkmäler der heil. Katharina von Siena, aus Holz, in der Kirche Fontebranda aufgestellt, und das der heil. Katharina von Alexandrien, aus Marmor, im Dome untergebracht. In der letzteren würde man allerdings kaum eine heilige Büßerin suchen. Doch ist von allen Sieneser Bildhauern aus der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts Neroccio noch am meisten von Quercias Geist durchdrungen.

Ein ungewöhnlicher Bildhauer jener Zeit war auch Urbano da Cortona, eher aus der Schule Donatellos, unter dem er in seiner Jugend gearbeitet hat, als ein Schüler Quercias; er half auch dem Florentiner Meister bei der Ausführung des Altars im Dome zu Padua. Frühzeitig nach Siena gekommen, ließ er sich hier dauernd nieder und unterlag gar bald der herrschenden Strömung. Jeder Sienese kennt seinen Namen: hat Urbano doch jene Wölfin modelliert, die auf einer Säule vor dem Palaste der Signoria zu sehen war. Sein Name sollte der Nachwelt durch ein größeres Werk erhalten bleiben, durch das Denkmal des Christoforo Felici, das wahrhaft gelungen und würdig seines Meisters ist. Freilich tritt sowohl in der liegenden Figur des Felici selbst als auch in den Engelgestalten und der ganzen Ornamentik der Schüler Donatellos nur zu sehr hervor. Doch wer in den Fußtapfen des Florentiner Großmeisters würdig wandelte, muß ein nicht gewöhnlicher Künstler gewesen sein.

Noch auf einen anderen Meister sei hingewiesen, von dem sich ein bemaltes Holzstandbild in der Opero del Duomo befindet. Es stellt Johannes den Täufer dar: das Haupt, von dem herab die langen Haare auf die Schultern fließen, ist auf die Rechte gestützt, das jugendliche, traumverlorene Gesicht atmet wahrhaft sienesische Süße und Schwärmerei. Dieses anmutige Werk ist von Giacomo Cozzarelli (1453—1515). Eine im Geiste verwandte, vielleicht noch schönere Gestalt von der Hand Cozzarellis beherbergt die Kirche S. Spirito in Siena: eine knieende Maria Magdalena aus bemalter Terracotta, ein wunderschönes Werk. Corrado Ricci zählt diese Figur zu den — im guten Sinne des Wortes — am meisten »sentimentalen« Bildhauerwerken der sienesischen Renaissance. In meinen Augen erscheint sie interessanter als die Gestalt des heil. Johannes, denn es

liegt in ihr mehr Kraft und geistige Spannung, und was das Bemerkenswerteste ist, sie ist frei von jener beim heil. Johannes wohl übermäßigen Süße. Cozzarelli war ein Liebling Petruccis und in alle künstlerischen Pläne des Tyrannen eingeweiht. Denn wie jeder Gewaltherrscher in der Zeit der Renaissance, entwickelte auch unser kleiner Tyrann von Siena seine künstlerischen Passionen. Sein Ideal war, den sienesischen Campo mit einem prachtvollen Portikus zu umgeben und ihn so zu einem der schönsten Plätze Italiens umzuwandeln. Cozzarelli hatte sogar die Zeichnungen schon fertiggestellt. Man kam aber nicht über den gigantischen Plan hinaus, der ein gleiches Schicksal hatte wie die Idee einer großartigen Kathedrale. Die Republik, die so viele erhabene Pläne hegte und von so vielen Leidenschaften verzehrt wurde, kam zum Sturz und mit ihr gingen alle die großen Gedanken zugrunde.

Cozzarelli erbaute für Petrucci einen Palast, wohl absichtlich mit einer sehr bescheidenen Fassade, um den Neid der vielen Feinde des Tyrannen nicht zu reizen. Seine künstlerischen Aspirationen kommen dennoch zu Worte, wenn auch nur in wunderschönen Verzierungen und Schmiedearbeiten, welche die Einförmigkeit der Mauern beleben. Seine Laternen und Fahnenhalter gehören zu den schönsten Schlosserarbeiten der Renaissance, wie denn die sienesische Kunstschlosserei überhaupt einen alten Ruf hatte. Noch aus der gotischen Zeit ist ein eisernes Gitter von unvergleichlicher Schönheit erhalten, das die Rathauskapelle abschließt. Cozzarellis Arbeiten boten die Anregung zu vielen gelungenen Nachahmungen und neuerlich wurden mir in Siena neu gefertigte, im Geiste der Renaissance gedachte und ausgeführte Arbeiten gezeigt, die dem trefflichsten Meister der Renaissance zu voller Ehre gereichen würden.

Cozzarellis Zeit war für die Achitektur durchaus nicht günstig. Siena war damals nicht in der Lage, prächtige Monumentalbauten ausführen zu lassen. Daher trägt alles, was Cozzarelli als Architekt geschaffen hat, zumeist einen höchst bescheidenen Anstrich. Unter anderem hat er auch die Kirche der Osservanza, des Lieblingsklosters Bernardinos, umgebaut. Äußerlich präsentiert sie sich recht dürftig, hingegen birgt das Innere kostbare Kunstwerke, so vor allem eine Terracottagruppe Cozzarellis, welche die über Christi

Leichnam weinenden Frauen darstellt.[1] Die Gruppe in fast lebensgroßen Figuren ähnelt in Technik und Anordnung den Skulpturen von Guido Mazzoni und Antonio Begarelli in Norditalien.

Daneben haben sich noch zahlreiche Arbeiten dieses Künstlers in Siena erhalten, so eine Büste der heil. Katharina über dem Portal des ihr geweihten Oratoriums, ferner eine Figur des heiligen Nikolaus in der Kirche des heil. Augustin, eine Madonna in einem Flachrelief im Kreuzgang zu San Francesco und ein Grabmal für Giovanni Tondi im Ospedale della Scala. Zu seinen besten Werken zählt auch eine Statue des heil. Sigismund in der Sakristei der Karmeliterkirche. Alle diese Plastiken tragen das Gepräge großer künstlerischer Empfindung und sind, wie überhaupt alle Werke der echten Sienesen, überaus stimmungsvoll.

Beim Aufzählen der Bildhauer dieser Epoche dürfen wir auch die Arbeiten des Giovanni di Stefano nicht unerwähnt lassen. Dieser — ein Sohn des Malers Sassetta — hat zwei hervorragende Werke geschaffen, Figuren des heil. Ansano im Baptisterium und zwei Engel in Bronze am Hochaltar des Domes.

Wie bereits erwähnt, stiftete der Kardinal Francesco Todeschini-Piccolomini, der eine kurze Zeit nach Alexander VI. als Papst Pius III. regierte, der Stadt Siena eine Libreria bei der Kathedrale und dicht daneben einen Altar der Piccolomini. Die Libreria sollte zur Aufbewahrung der wertvollen Werke des großen humanistischen Papstes und seiner zahlreichen Manuskripte dienen. Zur Ausschmückung der Bibliothekswände berief der Kardinal den umbrischen Meister Bernardino di Bettobiagio, gewöhnlich Pintoricchio genannt, der sich soeben durch die Ausmalung der Gemächer der Borgia im Vatikan hervorgetan hatte (1494—95).

Der Eingang zur Libreria am linksseitigen Domschiff sowie die ganze Außenwand sollten dem inneren Schmuck entsprechen. Diese Arbeit wurde Lorenzo di Mariano, dem trefflichsten sienesischen Bildhauer aus der Zeit nach Quercia, übertragen (1476—1536). Er war der Sohn eines sienesischen Goldschmiedes und hatte seine Ausbildung bei Sassetta genossen, mit dem er an der Opera del Duomo arbeitete. Die Fähigkeiten des jungen Künstlers fanden bald ge-

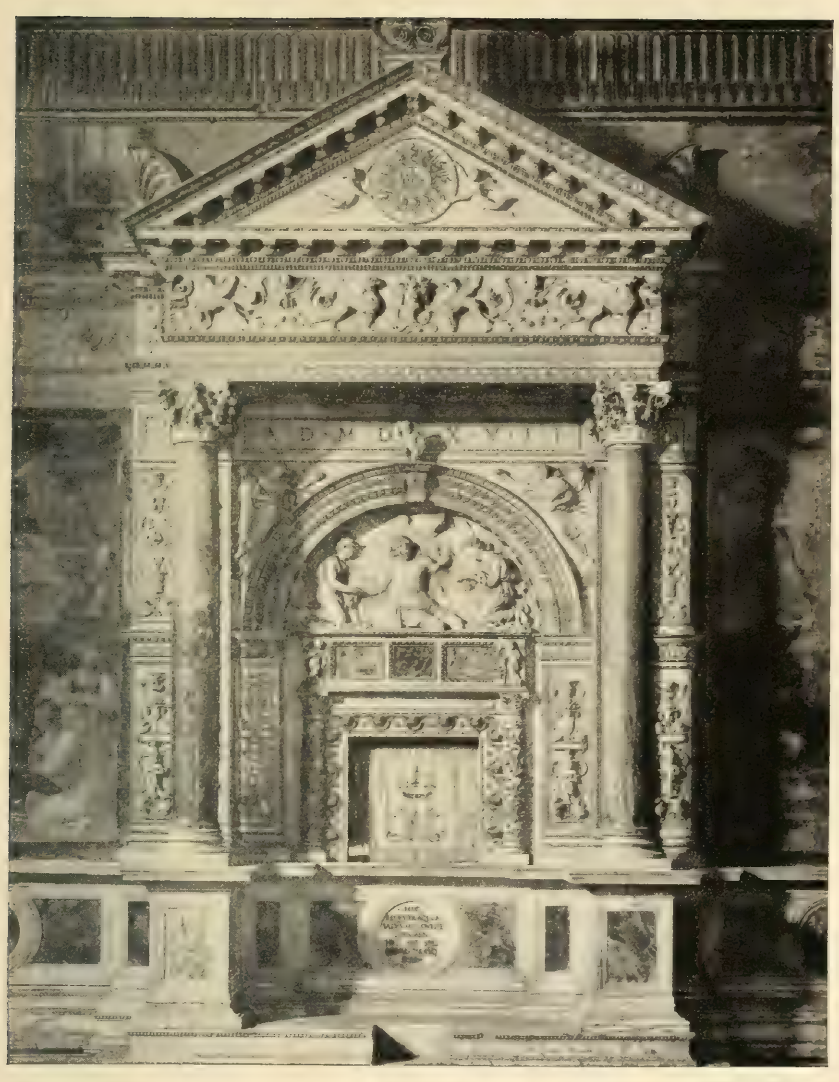
[1] Nach P. Schübring: »Die Plastik Sienas im Quatrocento« wäre diese Gruppe ein Werk des Francesco di Giorgio Martini.



Phot. Alinari.

Cozzarelli (?). Pietà. Im Kloster Osservanza bei Siena.





Phot. Alinari.

Lorenco Marrina. Hauptaltar in der Fontegiusta, Siena.



bührende Anerkennung, so daß Mariano mit 30 Jahren Oberbauleiter in der Opera del Duomo wurde.

Der Kardinal stellte nicht zum erstenmal diesen Meister in seinen Dienst. Er hatte ihn bereits 1504 zur Ausschmückung der Kapelle Piccolomini bei den Franciscanern berufen. Der Künstler hatte dort einen Marmoraltar gemeißelt und den Fußboden mit Sgraffitos geschmückt, welche die vier Kardinaltugenden vorstellten. Im Jahre 1509 arbeitete Mariano an den Verzierungen des Palazzo Piccolomini und dann in der Libreria.

Mariano oder Marrina — wie er allgemein genannt wird — ist unstreitig einer der vorzüglichsten und typischsten Meister der Frührenaissance. Die Kunsthistoriker begehen Siena gegenüber großes Unrecht, wenn sie ihn bei seinen Verdiensten nicht neben Rosselino und Benedetto da Maiano nennen. An Begabung ihnen verwandt, zeichnet er sich besonders durch eine unvergleichliche Harmonie der Linienführung und außerdem durch jenes Maßhalten in der Ornamentation sowie jenen Zauber der Ideen aus, die mit zur Eigenart der Florentiner Meister gehören.

Die Wand der Libreria, diese umfangreiche Bildhauerarbeit, charakterisiert wie wenig andere Werke die Kunstrichtung der Renaissance zu einer Zeit, wo sie bereits auf der Höhe angelangt war und noch keine Überladung zeigte.

Ebenso schön ist eine andere Arbeit Marianos, das Eingangsportal der Capella di San Giovanni im Dome. Die Krone seiner schöpferischen Tätigkeit befindet sich in der unansehnlichen Kirche Fontegiusta. Es ist dies der Hauptaltar aus weißem Marmor, oben mit einer Lünette, Christi Auferstehung darstellend (1517); drei Engel von unvergleichlicher Anmut stützen den Erlöser. Der ganze Altar ist in Bezug auf architektonische Konstruktion, Maß und Schönheit der Ornamente, ganz besonders aber in der subtilen Art der Ausführung eine wahre Perle der sienesischen Renaissance und wir können bei seinem Anblick nur staunen, daß diese von innerer Parteiwut zerrüttete, von Pestseuchen entvölkerte Stadt noch so viele ausgezeichnete Künstler hervorbringen konnte.

Mariano hat auch in S. Martino einen schönen Altar gemeißelt und einen anderen in San Girolamo mit bildnerischem Schmuck versehen.

In der Kunst der Dekoration dürfte ihm wohl kein sienesischer

Bildhauer den Vorrang streitig machen. Eine Menge unvergleichlich schöner Arabesken, in denen Putten und Greifen das ständige Lieblingsmotiv bilden, zieren jede seiner größeren Arbeiten. Leider ist Mariano bis jetzt nicht nach Verdienst gewürdigt worden.

Die Errichtung des Altars der Piccolomini in der Kathedrale vertraute der Kardinal dem Lombarden Andrea Bregno an, den er von Rom her als trefflichen Künstler kannte. Bregno kam 1485 nach Siena und nahm mit einigen jüngeren Bildhauern die Arbeit in Angriff. Zu seinen Gehilfen gehörte auch Michel Angelo, der sich kontraktlich verpflichtet hatte, fünfzehn Figuren in Marmor zu meißeln. Aus unbekannten Gründen sind jedoch bloß drei Heiligengestalten von ihm angefertigt worden, ferner eine Figur Pius II., durchaus nicht hervorragende Werke des Meisters. Während dieses Aufenthaltes in Siena konnte aber Michel Angelo leicht die dortigen Werke Quercias studieren.

III.

Zu den bekanntesten Persönlichkeiten dieser Zeit gehört Francesco di Giorgio Martini, eine Erscheinung, die als typisch für das Zeitalter der Renaissance gelten kann, umweht vom Geiste des großen Alberti, Baumeister, Maler, Zivil- und Militäringenieur sowie Kartograph in einer Person, ein Vorgänger Leonardo da Vincis in der Artillerietechnik, Erzgießer und vor allem ein vorzüglicher Kunstschriftsteller.

Martini kam am 23. September 1439 in Siena zur Welt. Er war ein Kind aus dem Volke. Sein Vater, ein Krämer und Geflügelhändler, konnte ihn gewiß nicht viel unterstützen. Francesco mußte sich daher selbst seinen Weg durch die Welt bahnen. In späteren Jahren klagt er wiederholt, daß überall Geiz und Habgier herrschen und sehr befähigte Menschen oft nicht so viel verdienen können, um sich vor der Not zu schützen. Das Leben muß ihm oft schwer gefallen sein, denn er hatte sieben Kinder von seiner zweiten Frau. Auf der Suche nach Brot durchstreifte er ganz Italien bis Urbino und Neapel; diese Wanderungen verbreiteten gleichzeitig den Ruhm der sienesischen Kunst.

Francesco war von der Malerei ausgegangen. Nahezu alle seine Bilder stammen aus den Jahren 1469—76. Bei wem er seine Aus-



Phot. Alinari.

Francesco di Giorgio Martini. Anbetung des Jesuskindes.
Siena, Akademie.



bildung erhalten hat, wissen wir nicht; doch hatte er als Maler seinem Freund Vecchietta sicherlich viel zu verdanken. Er und Neroccio verraten dieselbe Schule. Mit fünfundzwanzig Jahren (1464) arbeitete er schon auf eigene Rechnung, gemeinsam mit Neroccio, mit dem ihn innige Freundschaft verband. Gleichzeitig betrieb er die Bildhauerei; seinem Meißel entstammte das bereits untergegangene Grabmal des Silvio Piccolomini und der Vittoria Forteguerra, der Eltern Pius II. in der Franciscanerkirche.

Zu seinen Jugendwerken gehören auch die Bilder: die »Geburt Christi« in San Domenico und eine Krönung der Mutter Gottes sowie eine Madonna mit dem Kinde in der Akademie der bildenden Künste.

Viele seiner Gemälde sind verschollen, viele führen ein unscheinbares Dasein in kleineren Galerien. Alle sind noch im Geiste der altsienesischen Schule gemalt, aber von blassem, unangenehmem Kolorit. Doch ist die Zeichnung gut und in einzelnen Figuren spricht sich selbst viel Charakter aus. Wenn er jedoch lebhaftere Gefühle wiederzugeben trachtet, dann verfällt er in Übertreibung, wie z. B. bei der »Geburt Christi« in San Domenico, wo Engel und Hirten ihrer Freude recht theatralisch Ausdruck geben.

Wie Giuliano da San Gallo war auch Francesco der Typus eines gelehrten Künstlers, der in der Kunst eine Wissenschaft erblickte. In der Theorie der Zeichnung arbeitete er nach Philaret und Alberti Leonardo vor.

Die Malerei entsprach weniger seinem Wesen, weshalb er sich frühzeitig der Architektur zuwandte. Gar mächtig ergriff ihn der Zauber der antiken Bauten und er war der erste Sienese, der sie eingehend studierte. Einen bedeutenden Teil derselben hat er in seinem »Codex der Architektur« skizziert.

Im Jahre 1469 finden wir ihn mit einer originellen Arbeit beschäftigt. Die Gemeinde wünschte die für die Ernährung der armen Bevölkerung notwendige Menge von Fischen zu erzielen und verfiel auf den Plan, einen künstlichen See anzulegen, um darin Fische in großem Maßstabe zu züchten. Zu dem Zwecke wurde in der Nähe der Burg Pietra di Maremma eine starke Mauer aufgeführt, welche das Wasser eines Flüßchens Bruna stauen sollte. Doch mißlang das Unternehmen, nachdem es große Geldsummen verschlungen hatte.

Seine wirkliche Tätigkeit als Architekt und Ingenieur nahm indes ihren Anfang erst am Hofe von Urbino. Federigo da Montefeltro, dieser humanistisch gebildete Condottiere, dem Kunst und kriegerische Erfindungen in gleicher Weise Freude bereiteten, wandte sich nämlich 1457 an die Republik, zu der sein Geschlecht in näheren Beziehungen stand, mit der Bitte, man möge ihm Martini überlassen, damit dieser allerlei Arbeiten bei ihm ausführe, ein Umstand, der beweist, daß Francesco den Ruf eines guten Militäringenieurs genoß.

Diese Berufung fiel gerade in die Zeit, wo der Papst und der König von Neapel einen Krieg gegen Florenz begonnen hatten. Siena stand auf Seite des Papstes. Die Anführer der Liga waren Federigo da Montefeltro und Alfonso duca di Calabria. Im ersten Moment handelte es sich um die Eroberung von Castellino nel Chianti. Die Verteidigung leitete gleichfalls ein Meister in der Ingenieurkunst, der Florentiner Giuliano da S. Gallo, von Lorenzo Magnifico dahingesandt, die Belagerung unser Sienese. Francesco siegte, Castellino mußte binnen weniger Tage kapitulieren. Die Wertschätzung Federigos für Martini stieg um so höher, als er in ihm nicht nur einen tüchtigen Ingenieur und Architekten, sondern auch einen vertrauenswürdigen Mann und großen sienesischen Patrioten kennen lernte. Deshalb schickte er ihn mehrfach in politischen Angelegenheiten nach Siena und in Friedenszeiten beschäftigte er ihn als Baumeister zu Urbino. In der kurzen Zeitspanne von 1477 bis 1482 erbaute Federico 136 Gebäude, befestigte Calli, Sasso di Montefeltro, Tavoleto und Serra di Sant' Abbondio. Dabei leitete unser Sienese überall die Arbeiten selbst und schmückte überdies noch die Burg von Urbino mit Marmorbildwerken aus.

Unter anderem soll der wundervolle Fries, auf dem verschiedenartige Waffen und Feldzeichen gemeißelt sind und der — heute im Museo lapidario aufbewahrt — einst die Außenseite des Palazzo Ducale zierte, sein Werk sein. Auch die Türeinfassungen aus Marmor im selben Palazzo und viele andere Werke, von denen die Mehrzahl nicht mehr existiert, sind von ihm, wie z. B. Federigos Porträt in Flachrelief.

In den Jahren 1480—82 treffen wir Martini abwechselnd in Urbino, Gubbio und Siena; hier arbeitete er an der Franciscanerkirche. In Siena hatte er auch seinen ständigen Aufenthalt und zahlte der

Stadt seine Steuern. Aus den Akten ersehen wir, daß er im Terzo di citta ein Haus und ein Magazin besaß, ferner fünf Töchter, von denen eine damals zwölf Jahre zählte, einen siebzehnjährigen Sohn und eine Frau; die Geburt eines siebenten Kindes stand bevor. Er mußte also viel arbeiten, um eine so große Familie zu erhalten. Deshalb blieb er auch nach Federigos Tode in Diensten seines Nachfolgers Guidobaldo und zog selbst seinen Genossen Giacomo Cozzarelli nach Urbino.

Während dieses unsteten Wanderlebens befreundete sich Martini mit Luca Signorelli und fertigte auf dessen Empfehlung hin ein Modell der Frauenkirche für Cortona und später einen Plan des neuen Rathauses in Jesse. Dieses zeichnet sich durch eine zwar einfache, aber so harmonische Konstruktion aus, daß man es lange Zeit für ein Werk von Bramante hielt.

Recht charakteristisch für die Zeitverhältnisse ist die Tatsache, daß die Gemeinde Portercole den Künstler zum Podestà wählte und ihn aufforderte, aus diesem Grunde Urbino zu verlassen. Aber der Herzog Guidebaldo konnte ihn nicht missen und sorgte dafür, daß den Meister ein anderer in Portercole vertrat.

Unterdessen hatte sich der Ruhm des Sienesen so rasch über ganz Italien verbreitet, daß man sich von allen Seiten um ihn bewarb. Gerade damals ging der Bau der Mailänder Kathedrale seinem Ende entgegen; nur der schwierigste Teil der konstruktiven Arbeit, die Wölbung der Kuppel, war noch zu bewältigen. Die Bauleitung wollte diese Aufgabe nicht auf sich nehmen, ohne die berühmtesten Architekten um Rat befragt zu haben. Und da weder in Rom noch in Venedig, Florenz oder Neapel jemand zu finden war, der uneingeschränktes Zutrauen verdiente, hielt Giovan Galeazzo Maria Sforza 1490 bei der sienesischen Signoria an, ihm Martini zu schicken. Francesco begab sich denn auch wirklich nach Mailand und wurde für die guten Ratschläge reichlich belohnt.

Dieser Aufenthalt in Mailand ist insofern von Bedeutung, als Francesco dort mit Leonardo da Vinci bekannt wurde, der damals etwa achtunddreißig Jahre zählte. Sie reisten zusammen nach Pavia, wo Francesco gleichfalls ein Gutachten über den Dombau, der nach den Plänen von Christoforo Rocchi begonnen war, abgeben sollte.

Kaum war er nach Siena heimgekehrt, als sich neuerdings der Herzog von Urbino, der Präfekt von Rom, Virgilio Orsini signore

di Bracciano, Alfonso, Herzog von Calabrien aus Neapel und Anziani aus Lucca zugleich um ihn bewarben.

Am längsten arbeitete er in Neapel (von 1491 an), bald als Architekt, bald als Militäringenieur, ja selbst als Maler, in welcher Eigenschaft er Poggio Imperiale mit einem Gemälde ausstattete, das einen Sieg des Herzogs Alfons über die Florentiner zum Gegenstand hatte. Dort verblieb er auch noch nach der Thronentsagung Alfons II. Ebenso stand er in Diensten Ferdinands II. von Aragon, unter welchem er die Belagerung von Castelnuovo gegen die Franzosen leitete. Diese Belagerung ist deshalb denkwürdig, weil Martini dort zum ersten Male Minen in Anwendung brachte. Die Minenlegung zwecks Sprengung der Festungsmauern soll eine Erfindung des Sienesen Mariano Taccoli gewesen sein, der darin Martini einweihte, welcher die mörderische Erfindung in geheimnisvoller Weise in seinem Traktat über die Architektur erwähnt.

Aber Siena mahnte ihn zur Rückkehr, da dort seiner nicht geringe Arbeit harrte. Und so sehen wir ihn im Jahre 1496 wiederum in seiner Vaterstadt, wo er die Befestigung der sienesischen Burgen leitet und daneben an den zwei Engeln in Bronze für den Hochaltar des Domes arbeitet, die heute zu beiden Seiten von Vecchiettas Ziborium stehen.

Martini war seit jeher ein Parteigänger und Freund Petruccis gewesen. Dieser zeigte sich dafür erkenntlich, indem er seine Wahl zum Capomaestro dell' Opera del Duomo bewirkte (1498). An der Spitze dieses künstlerischen Amtes stehend, fertigte Martini ein Modell für den neuen Chor hinter dem Hochaltar, ebenso Modelle für die zwölf Apostel an, zu deren Guß es jedoch nicht gekommen ist.

Er starb 1502 im 63. Lebensjahre auf seinem Besitz Volta a Fighille in Siena.

Zu seinen bedeutendsten theoretischen Arbeiten gehört der gelehrte »Traktat über die Architektur«, ein Werk, das ihn lange Jahre, fast bis ans Lebensende beschäftigte und in der Manier der Werke von Alberti und Philaret geschrieben ist. Sehr gut sind namentlich die Abschnitte über Architektur und Militäringenieurkunst, in welchen er die Theorien seiner Vorgänger Agostino da Piacenza und Mariano Taccoli — genannt der Archimedes von Siena — weiterentwickelt.

In der Fortifikation, in der Konstruktion verschiedener Belagerungsmaschinen, überhaupt der ganzen Kriegsmechanik ist er um einige Jahre Leonardo da Vinci zuvorgekommen. Der Sienese Baldassare Peruzzi ward hierin sein Erbe.

IV.

In der zweiten Hälfte des XV. und zu Beginn des XVI. Jahrhunderts hat sich in Siena eine Holzschnitzschule ausgebildet, die besonders die ornamentale Schnitzerei zu einer hohen Blüte gebracht hat. Ihre Hauptvertreter waren die Brüder Antonio (1455 bis 1516) und Giovanni Barile, deren Ruhm bis Rom drang; denn Giovanni schnitzte mit dem Mönche Fra Giovanni, auf den wir noch zurückkommen werden, die berühmte Tür in den vatikanischen Stanzen.

Überdies hat in den oberen Sälen des Sieneser Palazzo pubblico ein anderes Werk der Barili Aufstellung gefunden, eine Truhe mit der Romulus und Remus säugenden Wölfin, die Burckhardt als eines der typischesten und bestgelungenen Holzmöbel der Frührenaissance hervorhebt.

Die in der sienesischen Akademie befindlichen Holzpilaster sind dagegen eine Arbeit Antonios und haben seinerzeit als Wanddekoration des Hauptsaales in Petruccis Palast gedient. Sie sind übersäet mit Ornamenten, die im Geiste der Marmorzierate Marrinas oder Benedettos da Majano gehalten und mit Gewirr von Arabesken Knaben, Tierungeheuern, Vögeln und phantastischen Figuren aller Art überdeckt sind, wie sie die Phantasie der Bildhauer jener Zeit eben hervorgebracht hat. Auch die prächtige Orgeleinfassung im Dom ist ein Werk der Barili. Die traditionelle Art und Weise dieser Meister der Holzschnitzkunst hat sich in Siena bis zum Ende des XVI. Jahrhunderts erhalten, artete aber im Laufe der Zeit, wie andere Kunstzweige, durch den sich entwickelnden Barockstil aus. Wohl aber hat sich die meisterhafte Technik in dieser Kunst bis zum heutigen Tage in Siena fortgeerbt.

Nicht weniger gebührt den Brüdern Barili der Ruhm, die Holzintarsien zu hoher künstlerischer Vollkommenheit gebracht zu haben. Diese Technik war schon seit alten Zeiten in Toscana heimisch, vor allem in Siena und Orvieto; namentlich waren die Sienesen im

XIII. Jahrhundert durch ihre Intarsia-Arbeiten aus verschiedenfarbigem Holz berühmt.

Am meisten trug zu Beginn des XV. Jahrhunderts der vorzügliche sienesische Künstler Niccolo del Coro, von dem noch später die Rede sein soll, zum Aufblühen der Intarsia bei. Die Brüder Barili waren offenbar seine Schüler.

Von den Sienesen übernahmen die Orden die Kunst der Intarsia. Diese Beschäftigung, die Ruhe, viel Mühe und eine Unsumme von Geduld erforderte, war für die Mönche wie geschaffen. Vordem hatte in den Klöstern besonders die Stickerei geblüht, bis im Laufe des XV. Jahrhunderts sich die Intarsia allgemein verbreitete.

So eignete sich der von Bernardo Tolmei 1319 neu gegründete Orden der Benediktiner-Olivetaner, der sich eine herrliche, die sienesische Maremma beherrschende Anhöhe zum Sitze auserkoren hatte, sofort diese Technik an und pflegte dieselbe allgemein in seinen zahlreich erstehenden Klöstern. Der Olivetaner Mönch Fra Sebastiano da Rovigno, genannt Ruinas, richtete sogar im Kloster auf der Insel Sant' Elena in Venedig 1420 eine Art Schule ein, die zahlreiche Schnitzer und Intarsiatoren ausbildete.

Die Mönche stellten sich mitunter sehr schwierige Aufgaben und setzten Gemälde aus Holzmosaik zusammen, die Ansichten mit Figuren, architektonische Perspektiven, Begebenheiten aus der Heiligenlegende, Tiere, Vögel oder die sogenannte »nature morte« zum Gegenstand hatten. In den Klöstern riß eine förmliche Manie nach schön geschnitzten oder ausgelegten Chorstühlen ein, wobei die vorzüglichsten Künstler die Zeichnungen lieferten. Mit der Zeit drang diese Kunstübung über die Klostermauern in die Welt und es entstanden ganze Intagliatoren-Familien. Namentlich Bergamo wetteiferte in dieser Beziehung mit Siena und brachte mehrere Geschlechter hervor, wie die Capodiferi, Belli, Zambelli, Fantoni und Caniani, die eine große Zahl von Kirchen mit ihren Arbeiten ausgeschmückt haben.

Uns interessiert hauptsächlich die Abtei Monte Oliveto Maggiore. In den ersten Jahren des XVI. Jahrhunderts finden wir dort den Mönch Giovanni da Verona, einen Meister in der Intarsia, mit dem höchstens der Dominikaner Fra Damiano um die Palme ringen konnte. Beide waren Schüler des genannten Sebastiano da Rovigno. Fra Damiano führte seine schönsten Arbeiten in Perugia aus, Chor-

stühle im Presbyterium zu St. Peter. Giovanni da Verona hinterließ sein treffliches Werk, gleichfalls Chorstühle, in Monte Oliveto Maggiore. Im Jahre 1501 kam er dorthin und scheint in dieser Hauptniederlassung seines Ordens bis 1511 geweilt zu haben, in welchem Jahre ihn Papst Julius nach Rom berief, auf daß er die sala della Segnatura im Vatikan ausstatte.

Frate Giovanni hat in seinem Orden die beste Erinnerung hinterlassen; er war voller Demut und Gehorsam, »oboedientia fretus«, immer heiter, »hilari vultu«, dabei von ungewöhnlichem Fleiß. Gegen 1503 begann er die Arbeit an den Chorstühlen in Monte Oliveto, und zwei Jahre darauf war dieses Werk von großer Schönheit beendet.

Achtundvierzig Platten, welche die Stuhllehnen bilden, hat er in Intarsia ausgelegt. Es sind Ansichten von Städten mit langen schmalen Gassen, die mit vorzüglicher Perspektive wiedergegeben sind, ferner von Schlössern und Anhöhen, schönen Bauten, Gemälden und Musikinstrumenten, Vasen, Vögeln und Ruinen. Alles ist mit geradezu wunderbarer Genauigkeit, Wahrheit und künstlerischem Feinsinn ausgeführt.

Ganz im Gegensatz zu Fra Damiano, der seine Ansichten vorwiegend mit Figuren belebte und Begebenheiten aus der Bibel und Heiligenlegende darstellte, verwendete Bruder Giovanni die menschliche Gestalt nur selten. Doch finden sich in den Sälen von Mont' Oliveto zwei Heiligengestalten, die des heil. Gregor und Benedikt, welche beweisen, daß er auch in dieser Hinsicht mit Fra Damiano hätte wetteifern können.

Als der Orden von Oliveto 1813 zum ersten Mal in Italien aufgehoben wurde, schaffte man achtunddreißig dieser Intarsien nach Siena, wo sie bis heute die Chorstühle des Domes zieren. Von den zehn in Oliveto zurückgelassenen Platten ist eine spurlos verschwunden.

Fra Giovanni stellte ähnliche Chorstühle für die nicht mehr bestehende Kirche des heil. Benedikt in Siena her. Als nun die Olivetaner im XIX. Jahrhundert ihr Mutterkloster wieder beziehen durften, erbaten sie sich vom Erzbischof an Stelle der für den Dom entführten Intarsien jene, die im Besitze der Benediktiner waren. So besitzt Mont' Oliveto heute 9 eigene und 30 aus Siena übertragene Intarsien.

Zahlreiche Schüler von Fra Giovanni wurden durch ihre Arbeiten berühmt. Unter den besten werden namhaft gemacht: Fra Vincenzio von Verona, Fra Rafaele aus Brescia, Paolo de Recca, Giuseppe von Piacenza und Ludovico Berni. Sie zogen zu zweien von Kloster zu Kloster und kennzeichneten ihren Weg mit oft wundervollen Kunstwerken, die bis in unsere Tage einen Kunstschatz der italienischen Kirchen bilden.

Mit der Holzintarsia ist die Intarsia in Marmor enge verknüpft. Ihr edelstes Erzeugnis, ein Werk einzig in seiner Art, ist der Fußboden des Domes von Siena. Es sind dies Marmorgemälde, in denen eine Riesenarbeit steckt, voller Genialität und unglaublicher Kühnheit der Komposition. An dem Werk wurde von der ersten Hälfte des XIV. bis zur zweiten Hälfte des XVI. Jahrhunderts gearbeitet; die hervorragendsten Künstler Sienas beteiligten sich daran. Der älteste Bericht über dieses Mosaik stammt aus dem Jahre 1369; in großem Maßstab hat es erst Niccolò del Coro, der Dombaumeister von 1413 bis 1423, entwickelt.

Er war ein berühmter Künstler, malte auf Glas, schnitzte in Holz und zählte in der Holzintarsia zu den bedeutenderen sienesischen Meistern. Ursprünglich wurde dieser Fußboden nach Art der komaskischen Mosaiken (lavoro di comasso) gelegt, so im Atrium des Domes von Lucca, wo ein schon aus dem Jahre 1233 stammender Fußboden vorhanden war, auf dem Figuren von Menschen und Tieren aus weißem, schwarzem und rotem Marmor dargestellt waren. Später wurde die Sgraffito-Technik bevorzugt, die vornehmlich Niccolò del Coro eingeführt hatte. Im XVI. Jahrhundert ersann nun Beccafumi ein anderes Verfahren zum Zusammenstellen dieser Steingemälde, indem er größere Platten bunten Marmors verwendete und die Zeichnung durch das Sgraffito vervollständigte, um so eine mächtigere und mehr malerische Wirkung zu erzielen. Gerade diese Technik erwies sich als unzweckmäßig.

Beim Betrachten dieser wundervollen Zeichnungen bedauert man nur, daß so viel Mühe und Talent auf ein Werk verwendet wurde, das niemals die gewünschte künstlerische Befriedigung bereiten kann. Am besten präsentieren sich diese Bilder noch, wenn man sie von oben herab, wo man die ganze Zeichnung vor sich hat, überblickt, während ein Teil des Eindruckes verloren geht, sobald man auf dem Fußboden selbst steht. Schade darum, denn die Kompositionen



Phot. Alinari.

Pietro del Minella. Absalon. Bodenmosaik im Dom.



sind mit seltener Verve und Kühnheit entworfen und ein wahrer Stolz der sienesischen Kunst.

Zu den schönsten Bildern gehört der »Kindermord in Bethlehem« von Matteo di Giovanni (1435—55), das Lieblingsthema dieses Künstlers. Auf gleicher Höhe steht eine Darstellung der Geschichte von Holofernes, die überdies ein sehr effektvoller architektonischer Hintergrund auszeichnet: Im Vordergrund sehen wir eine Menge kämpfender Ritter, mehr in der Tiefe auf einer blumenprangenden Wiese Judith, eine ätherische, poetische Gestalt, nahezu verwandt mit denen Botticellis. Wer die Zeichnung entworfen hat, ist nicht bekannt. Vielleicht war es Urban de Cortona, vielleicht auch Matteo di Giovanni; ausgeführt aber hat sie Antonio Federighi.

Vortrefflich in der Zeichnung ist auch noch der »Fall des Herodes« von Benvenuto di Giovanni Guasto (1484—85), »Elias mit Achab« von Domenico Beccafumi und nicht in letzter Linie die »Allegorie des Glückes« von Pintoricchio, eine Illustration zu Dantes »Göttlicher Komödie«: Auf einer blumigen ebenen Insel, die hoch aus dem Meere emporragt, sitzt eine junge Frau und reicht mit der einen Hand dem Sokrates einen Palmenzweig, mit der anderen dem Krates ein Kästchen voll Kostbarkeiten; dieser greift eine Hand voll Perlen und Edelsteine heraus und wirft sie verächtlich ins Meer. Unten, am Fuße des Felsens hat sich eine Gruppe von Menschen angesammelt; Jung und Alt ist gekommen, Fortuna um ihre Gunst zu bitten. Alle Gestalten sind so vorzüglich wiedergegeben, als wären es Porträts. Fortuna aber, ein junges, schönes, nacktes Weib mit dem Füllhorn in der Hand, wendet sich erschrocken von diesem Haufen Zudringlicher ab und flieht vor den unwillkommenen Gästen. Mit einem Fuße steht sie bereits im Kahne, mit dem anderen noch auf dem Festlande, doch das geblähte Segel deutet ihre baldige Abfahrt in die weite Ferne an.

So stellte sich der vom Geiste der Renaissance durchdrungene Künstler die Jagd nach dem Glücke vor; anders faßt dasselbe Thema ein Sienese auf, der noch aus der gotischen Tradition schöpft: Auf der Höhe eines großen Rades sitzt der Kaiser auf prächtigem Thron, zu beiden Seiten aber und unten halten sich an den Speichen krampfhaft drei Gestalten fest, um nicht in den Abgrund zu stürzen. Hinter dem Glücksrade sind vier Medaillons mit den vier Weisen Epiktet, Aristoteles, Seneka und Euripides angebracht, die dem in

rasendem Schwunge sich bewegenden Rade zuschauen; dabei hat jeder etwas zu sagen, denn jeder hält in der Hand ein Pergament mit entsprechender Inschrift. Die Zeichnung stammt aus dem Jahre 1372.

Eine ähnliche Rota della Fortuna von Del-Coro befindet sich in einer Intarsia auf dem Tore zur Rathauskapelle. Dort klammern sich gleichfalls vier Menschen an das rotierende Rad. Unter einem liest man: »So senza Regno« — ich habe kein Königreich; unter dem anderen: »Regnero«, ich werde herrschen; unter dem dritten: »Regno« ich herrsche; unter dem letzten ein trauriges »Regnavi« — ich habe geherrscht. Den Sieneser Künstlern alten Schlages schwebte der Begriff des Glückes nur symbolisch vor, Pintoricchio dagegen, der Künstler der Renaissance, hat aus ihm ein stimmungsvolles Gemälde geschaffen.

Der Gesamteindruck des Fußbodens der Kathedrale ist etwas unruhig und ungleich: zu verschiedenen Zeiten mit verschiedener Technik und ohne einheitlichen Plan angelegt, bildet er kein systematisches Ganze. Am ehesten erinnert er mich noch an die Wand so mancher Provinzgalerie, wo neben einem Rubens Guido Reni und neben einem Snyders Angelica Kaufmann hängen. Aber diesen Fehler werden wir dem Riesenwerk in Anbetracht der großen Schätze künstlerischer Arbeit und Talente, die es in sich birgt, gern verzeihen. Die ganze Welt hat eine zweite solche Galerie von Marmorgemälden nicht aufzuweisen.

Außerdem hatte Siena zahlreiche kunstvolle Fußböden aus Majolika, deren Fabrikation dort eine hohe Vollendung erreichte. In einigen Gemächern von Petruccis Palast, ferner in der Libreria Piccolomini, der Kapelle der seligen Salomea, der Capella Docci in San Francesco, der Capella Bichi in Sant Agostino sowie im Oratorium der heil. Katharina in Fontebranda waren die Fußböden in Majolika ausgeführt. Leider sind bloß in den letztgenannten drei Kapellen noch kleine Überreste wahrzunehmen. Mr. Robert Langton Douglas, Professor an der Universität zu Adelaide in Australien, hat in letzter Zeit historische Untersuchungen über die sienesischen Majoliken angestellt und ist — wie auch der italienische Spezialist Gaetano Guasti — zu dem Ergebnis gelangt, daß die Majolikaindustrie dort vom XIII. bis zum XVIII. Jahrhundert geblüht und sich durch eine besondere Eigenart ausgezeichnet haben muß.

Viele wertvolle sienesische Majoliken sind früher den Fabriken in Cafaggiolo, Faenza, Pesaro und Urbino zugesprochen worden; erst den genannten Gelehrten blieb es vorbehalten, in die Angelegenheit einigermaßen Licht zu bringen. Zu bedauern bleibt nur, daß so wenig Werke übrig geblieben sind, welche ein genaues Bild dieses Kunstzweiges geben könnten, insofern dabei Siena in Betracht kommt.

Neunter Abschnitt

Zweite Blüteperiode der Malerei

I.

Die Lebenskraft der sienesischen Kunst ist zu bewundern. Trotz der Unglückfälle, die unablässig die Republik heimsuchten, überdauerte die Malerei die schwersten Zeiten der zweiten Hälfte des XIV. Jahrhunderts. Nur ein kurzer Stillstand ist zu verzeichnen, leicht erklärlich durch den höchst betrübenden Zustand in der Republik während der Zeit nach der großen Pest von 1348 und des Kampfes mit Karl IV. Aber mit Beginn des 15. Jahrhunderts fängt der scheinbar abgestorbene Baum der sienesischen Malerei an, frische Knospen zu treiben, und entfaltete eine herrliche, die zweite Blüte. Die Kunst Sodomas und seiner Schüler bilden dann die dritte und letzte Epoche.

Aus der Zeit des Stillstandes in der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts verdienen zwei Namen besonders genannt zu werden: Andrea Vanni (geb. um 1320, gest. 1414) und Bartolo di Fredi (gest. 1410).

Vanni hat sich dadurch um die Nachwelt verdient gemacht, daß er uns das einzige authentische Porträt der heil. Katharina hinterlassen hat, das sich heute zu San Domenico in Siena befindet. Da sehen wir die hohe, abgehärmte Gestalt der Nonne mit dem blassen ovalen Gesicht und dem milden, sanften Ansdruck; in der Linken hält sie eine Lilie, während sie die Rechte einer vor ihr knieenden jungen Frau zum Kusse reicht. Andrea war ein Freund der Heiligen, die ihn in einem ihrer Briefe aus Avignon »dolce fratello in Gesu«

nennt und ermahnt, in Demut zu leben und sich nicht vom Ruhm verführen zu lassen. Vanni besaß neben seinem künstlerischen auch einen politischen Ehrgeiz. Er war am Volksaufruhr von 1368 beteiligt, der mit der Vertreibung des Adels endigte und die Einführung der Reformatorenregierung zur Folge hatte. Überhaupt beschäftigte er sich längere Zeit — fast zwanzig Jahre lang — mehr mit den Angelegenheiten der Republik als mit der Malerei und vernachlässigte seine Kunst. Die von ihm erhaltenen Gemälde stammen mit wenigen Ausnahmen aus seiner letzten Lebenszeit, aus den Jahren nach 1384, nachdem er sich von der öffentlichen Tätigkeit zurückgezogen hatte.

So entstand erst 1400 jenes Polyptychon zu San Stefano in Siena, mit der Madonna in der Mitte und vier Heiligen, Johannes dem Täufer, Stefan, Bartolomeo und Andrea, zu beiden Seiten. Neben diesen Hauptgestalten sehen wir auf dem Altar noch eine ganze Reihe kleinerer Figuren, ferner die Verkündigung, während das Sockelgemälde sieben Bibelszenen zur Darstellung bringt. Das Ganze verrät den Einfluß Simone Martinis, vor allem das Bild der Madonna und Johannes des Täufers.

P. F. Perkins, der Verfasser einer neueren, sehr wertvollen Abhandlung über Vanni, spricht diesem die große Madonna auf dem Thron in San Francesco zu, die Madonna degli Infermi genannt wird. Damit hätte Vanni gewiß eine seiner schönsten und erhabensten Gestalten geschaffen. Volle Majestät atmet diese feierliche, hieratische, noch ganz von mittelalterlichem Mystizismus umwehte Madonna. Dem kleinen Jesus sieht die Klugheit aus den Augen, so daß es uns nicht wundernehmen darf, wenn dies Bild immer stark auf die Einbildung des Volkes gewirkt hat und Gegenstand einer besonderen Verehrung der sienesischen Bevölkerung war. Eine gewisse byzantinische Würde und Starrheit, die dem Bilde noch anhaftet, erscheint durch sienesische Süße wesentlich gemildert.

Ein kleines, sehr anmutiges Bild, eine Verkündigung, besitzt Graf Fabio Chigi in Siena.

Bruchteile einer größeren Komposition des Meisters, einer »Kreuzigung«, befinden sich in der Capella Alborino und in der Akademie der schönen Künste.

Perkins erwähnt noch einige unbedeutendere Werke des Künst-

lers, so eine Madonna, die im Besitze Bernhard Berensons in Florenz ist, des bekannten Forschers der italienischen Malerei, dann eine Madonna der Sieneser Kongregation S. S. Chiodi, eine Madonna in S. Spirito, eine Madonna in S. Giovanni della Staffa und endlich ein Fresko bei den Franciscanern, das gleichfalls eine Madonna auf dem Throne darstellt und bisher als Arbeit Ambrogio Lorenzettis gegolten hat.

Das Charakteristische aller dieser Arbeiten ist, daß sie einen gewissen Ernst in der Behandlung des Gegenstandes zeigen und vom Geiste Martinis und Lorenzettis durchdrungen sind. Vanni war ein würdiger Nachfolger dieser großen Meister.

Bartolo di Maestro Fredi war auch aus der Schule Ambrogios hervorgegangen und hat in dessen Geiste Altarbilder mit lebhaftem schönem Kolorit gemalt, von denen heute eine ganze Reihe in der Akademie von Siena zu sehen ist. Auch bei ihm finden wir jenes Bestreben der Sieneser Malerei, mit prunkvollen Vergoldungen, Brokat, Samt und Edelsteinen dem religiösen Empfinden des Volkes entgegenzukommen.

Auch die kleine Republik San Geminiano, die vielfach in geistiger und artistischer Abhängigkeit von Siena stand, berief Bartolo, auf daß er ihre Kollegiatkirche mit Fresken schmücke. Er suchte hier natürlich seinen Meister Ambrogio nachzuahmen, ohne ihn aber erreichen zu können.

Doch hatte Fredi zwei Schüler, die eine scharf ausgeprägte Stellung in der sienesischen Kunst einnahmen.

Bei Besprechung der zeitgenössischen Architekten und Bildhauer wurde bereits erwähnt, daß die Mehrzahl derselben in anderen Städten ihre Beschäftigung suche, die ihnen ihre verarmte Vaterstadt nicht bieten konnte. Ebenso stand es mit den Malern. Sie genossen einen hohen Ruf und wurden zur Ausschmückung fremder Kirchen berufen. Dadurch beeinflußten sie andere Heimstätten der Malerei.

Zu diesen wandernden Malern gehörte Taddeo di Bartolo, geb. nach 1363. Seine Tätigkeit können wir von 1406–22 verfolgen. Er erlebte noch die Zeit Quercias, wo bereits die Grundlagen der Gotik ins Wanken gerieten und allmählich vor der neuen Kunstrichtung der Renaissance zu weichen begannen.

In Bartolo ist dieser Umschwung noch nicht so deutlich wahr-

zunehmen wie bei dem großen Bildhauer, doch sind Anzeichen nicht zu leugnen. Nahezu um ein Vierteljahrhundert älter als Quercia, war er schon als Künstler zu sehr gereift, um sich von den neuen Ideen ganz beherrschen zu lassen, doch fühlte er als bedeutendes Talent, daß auch die Malerei ihre Prinzipien ändern müsse. Tatsächlich kündigen manche seiner Bilder gewissermaßen Masaccio an.

Bartolo erfreute sich als Maler einer ungemein großen Beliebtheit. Frühzeitig, schon im Jahre 1385, war er zum Dombaumeister ernannt. Doch mußte er vier Jahre darauf, offenbar weil er außerhalb seiner Vaterstadt viel beschäftigt war, diesen Posten aufgeben. Fortan spielte er beim Dombau bloß die Rolle eines Beraters.

Mehrere Jahre hat er in Pisa gearbeitet, wo er sich durch ein Altarbild, das jetzt im Louvre sich befindet, und durch Fresken in der Sakristei von San Francesco einen Namen gemacht hat. Hierauf zog er nach Genua, um dort ein Altarbild für die Lukaskirche zu malen. So wanderte er von Stadt zu Stadt. In demselben Jahre noch sehen wir ihn in San Geminiano, wo er die Kollegiatkirche mit Fresken ausschmückt und ein »Jüngstes Gericht« malt. In den Jahren 1400 und 1401 weilt er in Montepulciano, wo ihn der gleiche Vorwurf beschäftigt. Überdies hinterläßt er dort zwei große »Anconen«, eine »Verkündigung« und eine »Krönung Mariä«. Die hervorragendsten Ergebnisse seines Wirkens weist außerhalb Siena Perugia auf, und hier war sein Einfluß auf die umbrische Malerschule bedeutend. Er malte die Altäre bei den Augustinern, Dominikanern und Franciscanern und hinterließ dort so viele Werke, daß in der jetzigen Pinakothek in Perugia ein Saal nach ihm benannt wurde. Er war schon im ganzen Lande berühmt, als ihn die Signoria beauftragte, die Kapelle im ersten Stockwerk des Palazzo pubblico mit Fresken auszuschmücken. An diesen arbeitete er von 1407—14, zur selben Zeit als Quercia an der Fonte di Gaja meißelte. Aus diesen Fresken Bartolos spricht schon der Geist einer höheren künstlerischen Freiheit. Der Unterschied derselben von einer früheren Arbeit des Meisters in Siena, von seinem Triptychon in der Krypta des Ospedale della Scala aus dem Jahre 1400, oder selbst von einem gleichzeitig mit den vorerwähnten Fresken gemalten, heute in der Akademie aufbewahrten Altarbilde aus dem Jahre 1409 springt sofort in die Augen. Das letztgenannte Bild stellt eine sehr

anmutige, wenngleich noch ganz an altsienesische Ideale erinnernde »Verkündigung« dar, mit Figuren des heil. Kosmas und Damian zu beiden Seiten. Beim Anblick dieses Bildes, das auf der Grenze zwischen der sienesischen Gotik und Renaissance steht, können wir nicht ohne Wehmut von einer Epoche Abschied nehmen, die ihren Gestalten so viel holdseligen Zauber und so viel Lieblichkeit einzuflößen verstand.

In der Rathauskapelle gibt Bartolo schon mehr dem Zeitgeiste nach und ist bestrebt, neue Ideen einzuführen. Die Götter des Olymps, Jupiter, Mars, Minerva und Apollo, mußten nach Siena hinabsteigen, und berühmte Römer, wie Cicero, Scipio, Curius und Cato erschienen in der italienischen Tracht des XV. Jahrhunderts auf den Mauern des Rathauses. Doch mißlangen diese Bemühungen. Der Sienese war kein Archäologe wie der spätere Mantegna und konnte sich den Olymp nicht recht vorstellen. Nichtsdestoweniger offenbaren diese Fresken sein Talent. Der Stoff entspricht auch ganz seinem Gesichtskreis, so in den Szenen aus der Marienlegende und besonders in der »Verkündigung« über dem Altar, so in den anmutsvollen Frauen, welche die christlichen Tugenden personifizieren.

Der Eindruck dieser Fresken auf die sienesischen Maler muß ein großer gewesen sein, denn sie weichen vielfach von den Formen der alten Schule ab; die Gestalten bewegen sich freier und die Charakteristik einzelner Gesichter ist sehr markant. Besonders auffallend in dieser Beziehung ist ein Bild, das den Abschied Marias von den Aposteln zum Gegenstand hat.

Aus dem Jahre 1413 hat sich noch ein Polyptychon Bartolos in der Osservanza erhalten, eines seiner besten Werke. Wie gesagt, war Taddeo schon zu reif, um den neuen Strömungen mit vollem Verständnis zu begegnen.

Seinem Schüler Domenico di Bartolo Ghezzi (1400—1446) jedoch war es beschieden, der erste Renaissancemaler in Siena zu werden. Ghezzi stammte aus einem sehr bekannten Geschlechte in Asciano. In der dortigen Kirche St. Agostino ist heute noch ein großes Bild von ihm vorhanden. Seine hervorragendsten Werke sind jedoch die Fresken in der Halle »Pellegrinajo« des Ospedale della Scala, eine Zeichnung zum »Kaiser Sigismund« im Fußboden des Domes und eine »Madonna, umgeben von Engeln« in der Akademie. Diese Madonna

aus dem Jahre 1433 ist das früheste der uns bekannten Gemälde Domenicos. Der Künstler hat sie dargestellt, wie sie auf einem niedrigen Polster sitzt und Jesus auf den Knien hält. Ihren Kopf ziert eine schöne Krone, in Lilien und Rosetten auslaufend, und fünf reizende Engel, von denen einer auf einer Geige und der andere eine kleine Orgel spielt, umgeben sie im Kreise. Über dem Haupte schwebt ein Heiligenschein in der Form einer geflügelten goldenen Scheibe mit der Inschrift: »Ave stella micans gemmaque pretiosa«. Auch unterhalb ist eine längere, auf die Mutter Gottes bezügliche Inschrift angebracht.

Die ganze Komposition weicht von allem ab, was bis dahin in Siena gemalt worden ist, besonders in der Wiedergabe der Madonna. Diese ruht nicht auf dem Throne, sondern auf einem weichen Polster, die Füße ein wenig übereinander gelegt, damit das Kind bequemer sitze. Dieses ist nackt und spielt mit den Händchen, wobei es die Rechte im Munde hält und mit der Linken nach seinem Knie greift. Über dem Kopfe des Jesuskindes ist auch eine Aureole angebracht, die aber — ähnlich der über Marias Haupte — mehr an den Schmuck eines Juweliers erinnert als an den unfaßbaren Glanz der Heiligkeit.

Maria, mit rundem, edlem Gesicht, eine Frau aus dem Volke, ernst, aber voller Güte, senkt den Blick auf das Kind. Diese Augen sind aber nicht mehr schmal und geschlitzt wie bei den früheren Sienesen, sondern ganz naturgetreu. Welch ein Abstand von der byzantinischen Schablone, ja selbst von Duccio und Lorenzetti! Und diese Engel, wie blühend in Antlitz und Körper, wie heiter und frei! Das irdische Glück spricht aus diesen Gesichtern. Mit einem einzigen Strich erschließt uns der Meister eine ganz andere Welt.

Beim Betrachten dieser Engel und vor allem des kleinen Geigers werden wir unwillkürlich an Fra Filippo Lippi erinnert. Aber Lippi, der nach Bartolo kommt, kann diesem im Malen jener lieblichen Gestalten kein Vorbild gegeben haben.

Ein Jahr nach Vollendung der »Madonna« erhielt Bartolo einen anderen wichtigen Auftrag. Die Dombauverwaltung wollte das Andenken an die Anwesenheit des Kaisers Sigismund in Siena verewigen (1433) und unter den Sgrafittogemälden des Domes eine Platte diesem Ereignis widmen.

Der Künstler entsprach der Aufgabe ganz im Sinne der Re-

naissance. Der Kaiser ruht auf erhöhtem Throne unter einem schlanken, von Säulen getragenen Bau, der einen Baldachin vertreten soll; ein Fries ziert diese »Kapelle« und von den Kapitälen hängen Fruchtkränze herab, von nackten Putten gehalten. Auf der Stiege vor dem Herrscher sitzen vier ernste Kronräte und zu beiden Seiten stehen zwei Hofleute und halten die Reichsinsignien, Schwert und Reichsapfel. Die ganze Komposition gemahnt in garnichts an die gotische Schule, vielmehr weisen die Anordnung des Marmorbaldachins, die vorzügliche Perspektive wie die Fruchtkränze auf die so viel späteren Zeichnungen Mantegnas hin. Überdies kann die Gruppierung der Personen als Vorbild für die »Sacra conversazione« gelten, diese bei den Renaissancemalern so beliebte Darstellung der Madonna im Kreise der Heiligen.

Jener Kaiser Sigismund im pavimento der Kathedrale ist unstreitig eine der interessantesten Zeichnungen dieser Epoche.

Die meisterhaftesten Werke Bartolos sind jedoch die Fresken im Ospedale della Scala, entstanden in den Jahren 1440—44. Sie schildern die wichtigsten Ereignisse aus der Geschichte dieser berühmten Institution. Indes hat Domenico nicht den ganzen Saal ausgeschmückt und nur die »Hochzeit der Findlinge«, die »Heilung der Kranken», den »Besuch des Bischofs« und die »Rektorsinvestitur« gemalt.

Die übrigen Fresken in der Halle, wie die »Verleihung der Privilegien« und der »Bau des neuen Flügels des Spitals«, sind schwache Arbeiten von Priamo della Quercia, einem recht untergeordneten Maler.

Das Bild Vechiettas, das eine Madonna darstellt, die arme, auf einer Leiter zum Himmel emporsteigende Kinder aufnimmt, ist zu sehr beschädigt, als daß ein klares Urteil möglich wäre.

Von den Fresken Domenicos fällt am meisten das Bild in die Augen, welches den Besuch des um den Bau des Spitals besonders verdienten Bischofs darstellt. Im Vordergrunde sehen wir den kirchlichen Würdenträger auf einem prächtigen, sich bäumenden Rosse, umgeben von einigen Reitern. Zur Rechten vom Beschauer arbeiten noch die Werkleute am Bau und zur Linken breitet sich ein herrlicher architektonischer Hintergrund aus. Ringsum Gruppen von Reitern, Spitalsbeamten und neugierigen Zuschauern.



Phot. Alinari.

Domenico di Bartolo. Fresko. Siena, S. Maria della Scala.



Auch deshalb verdient die Komposition nähere Beachtung, weil mehr als ein Jahrhundert später Pintoricchio beim Malen der Fresken in der Libreria Piccolomini daraus die ganze Anordnung seines Gemäldes »Abreise von Aeneas Sylvius aus dem Vaterhause« übernommen hat. Hieraus erhellt, wie sehr Pintoricchio Domenicos Talent geschätzt haben muß, wenn er, der hochberühmte Maler, sich nicht scheute, bei dem alten Meister eine Anleihe zu machen

An allen Bildern Domenicos ist die Zeichnung nach der Natur unverkennbar; zahlreiche Figuren und Szenen sind aus dem Leben gegriffen, ja gradeaus von der Straße. Doch mildert überall ein gewisser poetischer Hauch den sich darin kundgebenden großen Realismus. Manche Gestalten bleiben für immer im Gedächtnis des Beschauers haften, so jener Arzt, vor dem sich der Kranke entkleidet, so die zwei festlich geputzten Frauen, die zur Hochzeit der Findlinge gehen, oder auf dem dritten Bilde die Gruppe von Männern, die um einen Kranken beschäftigt sind. Meisterhaft ist das Innere des weiten Saales mit gedämpftem Licht wiedergegeben.

Unwillkürlich befällt einen die Lust, diese Bilder mit Masaccios Fresken zu vergleichen. In voller Reife seines Talentes hat der Florentiner eigentlich nur vier Jahre lang gearbeitet: Ende 1423 oder Anfang 1424 hatte er seine Fresken in der Kapelle Brancacci in Carmine begonnen und schon 1428 starb er zu Rom im Alter von siebenundzwanzig Jahren. In dieser kurzen Schaffensperiode lernte ihn nur eine kleine Schar von Kennern und Künstlern würdigen, denen Gelegenheit geboten war, seine Arbeiten zu sehen. Schüler hat er keine hinterlassen und sein Einfluß war auch anfangs sehr gering. Erst viel später begannen die Künstler zu seinen Fresken in Florenz zu pilgern.

Ghezzi hat schon dreizehn Jahre nach Masaccios Auftreten seine Fresken im Sieneser Ospedale gemalt. Ob er die Arbeiten des Florentiners gekannt hat, weiß man nicht; jedenfalls verraten seine Bilder keine derartige Kenntnis und eine künstlerische Verwandtschaft zwischen ihm und Masaccio ist kaum herauszufinden. Wohl aber verband beide die Verwandtschaft des Zeitalters: beide schöpften aus Motiven, die Gemeingut aller italienischen Künstler waren. Der Boden war schon vorbereitet, auf dem jeder zu der Höhe emporstieg, zu der er kraft seines Talentes befähigt war. Über Masaccios Jugend und die Elemente der Malerei, welche seinen

Entwicklungsgang beeinflußten, haben wir fast gar keine Nachrichten. Fast will es scheinen, als ob der jugendliche Meister sich aus sich selbst heraus gebildet hätte und selbständig zur Vollkommenheit gelangt wäre. Doch muß seine Genesis ähnlich der Niccolò Pisanos oder Giottos gewesen sein, denn in der Kunst gibt es keine Sprünge. Wie jeder Fortschritt in menschlichen Dingen ist auch der in der Kunst das Rennen der Schnecke. Wer um eine halbe Länge der Hörner voraus als erster am Ziel anlangt, gilt schon als Genie.

Der Vergleich mit Masaccio verdunkelt Ghezzi nicht im mindesten. Masaccio kennt die Anatomie des menschlichen Körpers besser, die Darstellung des nackten Körpers ist der Gipfel seiner Kunst. In dieser Hinsicht steht ihm Domenico weit nach; dafür ist dieser ein Illustrator des zeitgenössischen Lebens und eröffnet die Reihe jener beobachtenden Geister in der Malerei, die das italienische Leben der Renaissancezeit hervorgebracht hat, wie Benozzo Gozoli, Ghirlandajo und Fra Filippo. Doch ist Ghezzi im Gegensatz zu seinen sienesischen Vorgängern und Florentiner Meistern ein sehr schwacher Kolorist, seine Farben sind düster, das Kolorit meist schwerfällig und trüb. Höher als die Fresken stehen seine Altarbilder.

Ghezzi übte auf die umbrische Malerei einen noch größeren Einfluß aus als sein Vorgänger Bartolo di Fredi. Er hat den umbrischen Quattrocentisten den Weg der Renaissance gewiesen und ist sozusagen der Schöpfer jenes umbrischen Madonnentypus, den die Schule von Perugia zur höchsten Schönheit gebracht hat.

Die Künstler aus Foligno und S. Severino, Ottaviano Nelli, Giovanni Pintali und Genossen, kannten noch nicht diese Madonna mit dem Ausdruck voller Süße, die ihnen der Sienese vorführte. Sie steckten noch ganz in alten, verknöcherten Formen.

Es scheint sogar, daß Piero dei Franceschi ein Schüler Domenicos war, denn so manche Eigentümlichkeit seiner Kunst findet sich beim umbrischen Meister wieder.

Von den sienesischen Künstlern hat Lorenzo de Pietro, genannt Vecchietta, ungemein viel Ghezzi zu verdanken. Er war sein Zeitgenosse, doch überlebte er ihn und konnte so seine Ideen weiter entwickeln. Das beste und besterhaltene Gemälde Vecchiettas befindet sich in der Kathedrale zu Pienza, eine Madonna assunta mit



Phot. Alinari.

Vecchietta. Madonna mit Heiligen. Dom zu Pienza.



dem Kinde, über der zwei in einer Wolke schwebende Engel die Königskrone halten, während eine Schar von Gläubigen zu ihr emporblickt.

In den ungewöhnlichen Vorzügen des Bildes offenbart sich schon der volle Geist der Renaissance. Die charakteristischen Köpfe des versammelten Volkes sind ebensoviele Porträts, kühn entworfen und gut gemalt.

Auch im Sieneser Palazzo pubblico ist ein Gemälde Vecchiettas anfbewahrt, eine Madonna del Popolo, von anderen del Manto genannt, weil sie unter ihrem Mantel das Volk aufnimmt, das unter ihren Schutz sich flüchtet. Diese sehr beliebte Form, die Madonna zu malen, war besonders in Arezzo üblich. Möglicherweise hat sie Vecchietta von dort übernommen.

II.

Man kann sich leicht vorstellen, daß in einer so konservativen Stadt wie Siena und noch mehr in den kleinen Ortschaften und Dörfern die Bevölkerung und der niedre Klerus die Neuerungen in der Malerei höchst ungern sahen.

Für das Volk war ein kirchliches Bild ein Gegenstand der Verehrung und wurde zumeist als wundertätiges Bild angebetet. Die Madonna der sienesischen Schule in ihren goldstrotzenden Gewändern, den glitzernden Juwelen und dem sorgfältig ausgearbeiteten Heiligenschein, wie aus der Werkstatt eines Juweliers hervorgegangen, war besonders danach angetan, auf die Einbildungskraft des Volkes einzuwirken.

Statt dieser archaischen Madonna, die schon so manche Träne getrocknet, so manche Bitte huldvoll erhört hatte, gab man dem Volke jetzt eine zwar schönere, dafür aber den übrigen Frauen nur zu ähnliche Madonna. Das Volk war nun im Zweifel, ob seine Gebete in dieser Gottesmutter eine ebenso wirksame Vermittlerin finden würden wie in der alten. Der Klerus hatte auch alle Ursache, an den durch das Herkommen geheiligten Formen festzuhalten, wie denn jede Religion nur zu sehr bedacht ist, in ihren Bräuchen unverrückbare, fast dogmatische Satzungen zu schaffen. Durch Gebrauch und ehrwürdiges Alter kann so manches zur feststehenden Norm werden, in der Religion wie auch in der Kunst.

So galt es beinahe als Sünde, von der herrlichen Komposition der Madonna auf dem Throne abzuweichen.

Außer der Kirche lastete auch die Korporation mit schwerer Hand auf den Künstlern. Die Ältesten der Zunft waren zumeist Männer einer althergebrachten Routine, die in jeder Neuerung eine Auflehnung gegen die geheiligten Überlieferungen erblickten. Diese Überlieferungen waren nicht etwa leere Worte, sondern gewöhnlich in feste geschriebene Regeln gekleidet, gegen die in keiner Weise zu verstoßen die Mitglieder der Genossenschaft oft eidlich geloben mußten. Die Zunftleitung hatte überdies das Recht, die Arbeiten der Mitglieder zu kontrollieren, ob sich in ihnen nichts mit der Moral Unverträgliches finde. Wenn so ein Ältester zufällig ein Apotheker war, der nicht zu viel von der Malerei verstand, so mußten sich die Künstler auf eine Kritik gefaßt machen, die mit ihnen nichts weniger als glimpflich umging.

Ein sonderbares Schicksal fügte es nämlich, daß die Maler, so z. B. auch in Florenz, vorerst zur Zunft der Ärzte und Apotheker gehörten, da ihrer zu wenige waren, um eine eigene Korporation zu bilden. Erst später, als die künstlerische Tätigkeit mehr Ansehen gewann, bildeten sie eigene Genossenschaften, gewöhnlich unter dem Patronat des heil. Lukas als des angeblich ersten christlichen Malers. Welche Beschränktheit der Zunftdespotismus erreichen konnte, davon gibt einen schwachen Begriff ein Beschluß der florentinischen Malergenossenschaft, demzufolge die Mitglieder nur eine bestimmte Art von Rüstung malen durften; diese Vorschrift hatte den Zweck, den auswärtigen Waffenschmieden die Nachahmung florentinischer Panzer unmöglich zu machen.

Demnach gehörte ein ganz unabhängiges, recht selbstbewußtes Talent dazu, um alle diese Fesseln zu sprengen und dem neuen Geiste Eingang in die kirchliche Kunst zu verschaffen. In dem stets fortschrittlichen, oft revolutionären, immer skeptischen Florenz war das leichter auszuführen als in Siena oder Umbrien. Wenn also ein Ghezzi und ein Vecchietta für den neuen Madonnatypus Bahn gebrochen haben, so waren sie eben kühne Geister, die sich, um ihre Ideen zu verkörpern, nicht scheuten, jegliches Hindernis aus dem Wege zu räumen. Die weniger mutigen Künstler dagegen rechneten mit ihrem Publikum und schickten sich in den Brauch.

Die sienesischen Maler, in ganz Italien als die besten und her-



Braun Clément & Co. in Dornach.

Stefano di Giovanni (Sassetta). Mystische Vermählung des heil. Franciscus mit der Armut. Chantilly.



vorragendsten auf dem Gebiete des kirchlichen Gemäldes anerkannt, waren daher noch lange Zeit genötigt zu malen, wie es die Stifter der Kirchen und Altäre verlangten, und mußten eine archaistische Kunst pflegen, bis sich die neue Kunstrichtung der Renaissance endlich auch in der religiösen Gesellschaft Sienas und Umbriens Anerkennung erzwang.

Daher kam es, daß Siena in einer Zeit, wo die Florentinischen Künstler, mehr künstlerischen als religiösen Rücksichten folgend, die kirchliche Malerei in neue Bahnen lenkten, noch Maler aufzuweisen hat, wie Stefano di Giovanni, genannt Sassetta, Benvenuto di Giovanni, Sano di Pietro, Neroccio di Bartolomeo, Girolamo di Benvenuto und Andrea di Nicolò, die alle von den alten Meistern, namentlich von Simone Martini abhängig sind.

Der bedeutendste unter ihnen war Sassetta. Er ist 1392 geboren, die erste Nachricht von ihm stammt aus dem Jahre 1427. Sassetta wandelte ganz die Bahnen Martinis, von dessen »Verkündigung« er eine wundervolle, in der Kirche S. Pietro Ovile in Siena befindliche Kopie angefertigt hat. Doch war er kein sklavischer Nachahmer Martinis und wollte nur die Ideale des alten Meisters erneuern, dem er in der Einfachheit der Komposition und Darstellung der Gestalten folgte. Geradezu meisterhaft war er in der Behandlung des Kolorits, durchsichtig flossen ihm die Farben vom Pinsel und umwoben seine Bilder mit poetischem Reiz.

Auf Grund der neuesten Forschungen von Langton Douglas und besonders der von Berenson[1]) erscheint uns Sassetta in ganz neuem Lichte: als einer der ausgezeichnetsten Sieneser Meister. In der jüngst erschienenen Abhandlung über Sassetta bringt Berenson Reproduktionen von neun Gemälden des Künstlers, die vom Altar herrühren, den Sassetta 1437 für die Kirche S. Francesco in Borgo Sansepolcro ausgeführt hat. Von diesen Bildern war nur ein einziges bekannt, die »Mystische Verlobung des hl. Franz mit der Armut«, das, in der Galerie zu Chantilly aufbewahrt, bis auf Berenson Sano di Pietro zugeschrieben wurde. Bis 1837 gehörte es zur Sammlung des Fürsten Demidoff und ging 1879 in den Besitz

[1]) Langton Douglas. A forgotten painter. Burlington Magazine. Mai 1903. Bernard Berenson. A Sienese painter of the Franciscan Legend. Burlington Magazine, Oktober, November 1903.

des Herzogs d'Aumale über. Das Mittelbild des Altars, die Krönung des hl. Franz, zierte noch vor sechzig Jahren die Sammlung Lombardis in Florenz, ist aber seither verschollen.

Dazu kommen noch die acht Bilder von jenem Altare, welche die Franziskuslegende illustrieren, eine wahre Offenbarung der sienesischen Kunst. Sechs davon befinden sich bei Mr. Chaladon in Château Beaumont (Loire et Cher), eines gehört zur Sammlung des Grafen de Martel in Paris und die »Glorie des hl. Franz« besitzt Berenson selbst.

Sassetta erscheint somit als der erste Künstler nach Giotto, der die Franziskuslegende eingehender behandelt hat. Berenson spricht den Vorrang in der künstlerischen Auffassung des Lebens Poverellos unbedingt dem Sienesen zu, der sich zu der Höhe der mystischen Anschauung des Reformators emporzuschwingen und in dessen überirdische Welt zu blicken vermochte, was dem nüchternen Giotto, dessen Fresken sowohl zu Assisi als zu Florenz zu sehr vom Realismus durchdrungen sind, nicht annähernd gelang.

Sassettas Bilder atmen die Frühlingstimmung der Fioretti und bilden eine getreue Illustration zum Leben des Heiligen, wie es Tommaso di Celano beschrieben hatte. Der hl. Bernardin hatte die Ideale Poverellos in Siena neuerdings zur Geltung gebracht und Sassetta sie ganz in sich aufgenommen.

Die bisher unbekannten Bilder stellen die Begegnung des hl. Franz mit einem armen Ritter dar, dem der Heilige sein prächtiges, für den Kriegszug des Gautier de Brienne bestimmtes Gewand gegeben hat; die Szene, wo er auf sein Erbe verzichtet; die Fabel vom Wolfe in Gubbio und die Audienz beim Sultan; ferner den Bestätigungsakt des Franziskanerordens durch Honorius III.; den Augenblick der Stigmatisierung und schließlich den Tod und die Verherrlichung des Heiligen.

Nach den Bildern zu urteilen, die Berenson seiner Abhandlung beigefügt, gehören zu den höchst inspirierten, schönsten Kompositionen die Stigmatisierung des hl. Franz und die Glorie. In beiden ist es ihm geglückt, die Gestalt des Heiligen zu vergeistigen wie keinem Künstler vor ihm. In der Komposition sind am gelungensten die Verzichtleistung auf das Erbe und die Szene vor dem Sultan, wo Gesicht und Gestalt des orientalischen Herrschers zu den meisterhaftesten Schöpfungen sienesischer Malerei gehören.

Nichtsdestoweniger nimmt, was Trefflichkeit der Ausführung und Originalität betrifft, die erste Stelle unter allen diesen Gemälden die »Mystische Verlobung« in Chantilly ein. Das Bild behandelt die Legende von den drei Mädchen, die Franziskus begegneten und ihm zuriefen: »Sei gegrüßt, Signora Povertà!« Der Künstler folgt dabei der Erklärung des heil. Bonaventura, wonach diese Mädchen die Verkörperung der drei Lieblingstugenden Poverellos, der Keuschheit, des Gehorsams und der Armut bedeuten. Doch spricht weder Celano nach Bonaventura bei dieser Gelegenheit von einem Verlöbnis des heil. Franziskus mit der Armut, vielmehr tritt uns die Begegnung mit den drei Tugenden in Verbindung mit der Idee des Verlöbnisses zum erstenmale bei Sassetta entgegen.

Nach der sienesischen Legende wanderte der Heilige eines Tages in Begleitung eines Frate von Rieti nach Siena. Als der Tag zur Neige ging, befanden sich die Wanderer im Tale zwischen Campiglia und San Quirico d'Orcia und nahmen dort drei Frauen wahr.

Sassetta stellt diesen Moment dar. Inmitten eines Tales, das ein hoher Berg abschließt, nähert sich Poverello mit einem zweiten Ordensbruder in rascher Bewegung der mittleren, geliebtesten dieser Erscheinungen, der »Armut«, und legt ihr den Ring an den Finger. Die Gestalt des Heiligen ist überaus lebensvoll, sein Auge strahlt förmlich in Liebe zur »Armut«.

Die Braut erwidert offenbar seine Gefühle, denn während im oberen Teile des Bildes drei mystische Gestalten im Flug über die Berge zum Himmel emporschweben, wendet sich nur die mittlere mit einem Ausdruck inniger Sehnsucht dem hl. Franz wie zum Abschied zu; die anderen blicken vor sich hin.

Die drei Figuren im Fluge sind fast schöner als die auf der Erde, so ätherisch hat sie Sassetta im Luftraume gemalt. Mr. Gruyer behauptet in seinem vortrefflichen Katalog der Galerie von Chantilly, daß diese Szene im Tibertale vor sich gehe, und zwar in der Gegend von Assisi; der Bau rechts sei die Portiuncula. Demgegenüber nimmt Berenson mit Recht an, daß die Landschaft der Gegend von Siena entnommen ist, mit dem Monte Amiata im Hintergrunde. Die Mauer rechts ist keine Kirche, sondern das Stadttor von S. Quirico.

Das im Besitze des Herrn Berenson befindliche Bild stellt den heil. Franz dar, wie er verzückt zum Himmel emporschaut, die

Hände unter einem rechten Winkel so ausgebreitet, daß die ganze Gestalt gewissermaßen das Zeichen des Kreuzes bildet. Den Heiligen umgibt eine Aureole aus Engelsköpfen und um sein Haupt glänzt die Inschrift: »Patriarcha pauperum Franciscus«.

Die Füße Poverellos ruhen auf den Schultern eines in voller Rüstung daliegenden Ritters, der die weltliche Macht verkörpern soll. Rechts und links vom Heiligen sitzt je eine Frauengestalt, die eine, schwarz gekleidet, mit einer Münzpresse, die andere, schön geputzt, vor einem Spiegel. Sie stellen zwei Laster, Geiz und Hoffart, vor und sind sehr realistisch aufgefaßt.

So liegen die menschlichen Schwächen und Fehler zu Füßen des Heiligen; über seinem Haupte schweben drei Frauen in Engelsgestalten, die drei Kardinaltugenden, Armut, Gehorsam, Keuschheit. Wie an diesem Gemälde Sassettas, so müssen wir an allen seinen Schöpfungen die Schlichtheit in der Komposition und in der Gruppierung der Personen und ebenso die Schönheit der Linien bewundern. Mit besonderer Vorliebe gibt er weibliche Gestalten wieder und wandelt dabei in den Bahnen seines großen Meisters Martini.

Außer den Bildern, die vom Altar in Borgo Sansepolcro stammen, haben sich noch einige andere wertvolle Werke von Sassetta erhalten: so in der Collegiata zu Asciano eine »Geburt Mariä«, in der Osservanza bei Siena eine »Madonna mit den Heiligen«, im Palazzo Saracini in Siena »Die Anbetung er heil. drei Könige«, in Cortona eine »Madonna, umgeben von Heiligen«, sowie eine schöne Madonna mit dem Kinde in der Kathedrale von Grossetto.

Ein Gemälde Sassettas, »die Versuchung des heil. Antonius«, wurde uns schon nach Amerika entführt und befindet sich gegenwärtig in New-Haven, in der Universitätssammlung von Jarves. Eine schöne Madonna Sassettas besitzt noch Bernhard Berenson. Alle diese Bilder sind erwähnenswert.

Sassetta führte ein sehr bewegtes Leben. In den Jahren 1430—32 malte er im Auftrage Ludovicas, der Witwe des hervorragenden Patrizier Turino di Matteo, der auch eine Zeitlang Dombaumeister gewesen war, einen Altar für die Kapelle des heil. Bonifaz in der Sieneser Kathedrale. Im Jahre 1433 verfertigte er ein Kruzifix für die Kirche S. Martino, und drei Jahre später vollendete er eines seiner schönsten Werke, die bereits erwähnte Madonna in der Osservanza.

Während seines Aufenthaltes in Umbrien hat Sassetta in Cortona einen nicht geringen Einfluß auf die dortigen Künstler ausgeübt; vor allem hat ihm Buonfigli nicht wenig zu verdanken. Die rosenbekränzten Engel Buonfiglis haben ihre Vorbilder in den Schöpfungen Sassettas. Daß er selbst hie und da bei Fra Angelico, dessen Bilder er in Cortona kennen gelernt hatte, Anleihen gemacht hat, läßt sich allerdings nicht in Abrede stellen.

Die Anregungen des Dominikaners spiegeln sich hauptsächlich in der »Anbetung der heil. drei Könige«, auf einem Bildchen im Palazzo Sarracini, wieder.

Im letzten Jahrzehnt seines Lebens hat Sassetta viel in seiner Vaterstadt Siena gearbeitet. Er malte da einige Fahnen für die Kathedrale, ein Bild des heil. Ambrosius für die Osservanza, einen heil. Bernardin für Santa Maria della Scala und »Tavolette« für die Bicherna.

Ende Mai 1447 betraute ihn die Regierung mit der Fertigstellung der Fresken auf der Porta Romana, die vor dreizehn Jahren Taddeo die Bartolo begonnen hatte. Das Werk war schon weit vorgeschritten, als der Künstler sich auf seinem hohen Gerüste an einem kalten Tage erkältete, »percosso dal vento marino«, und sich eine schwere Krankheit zuzog, von der er sich nicht mehr erholte. Seine letzten Tage hat er in großem Elend zugebracht: da er selbst nichts mehr verdienen konnte, verkaufte er sein ganzes Gut, geriet in Schulden und hinterließ eine Gattin und drei unmündige Kinder ohne Unterhalt.

An den Fresken der Porta Romana arbeitete sein Schüler Sano di Pietro weiter (1406—81), einer der fruchtbarsten Künstler, die Siena hervorgebracht hat.

Er war ein Künstler von großem Talent. Nur bediente er sich, mit Aufträgen überhäuft, seiner Schüler Giovanni di Paolo und Pietro di Giovanni. Beide waren mittelmäßig veranlagte Maler, die dem guten Namen des Meisters Abbruch tun. Dutzendweise wurden aus seiner Werkstatt Bilder geliefert. In der Sieneser Akademie allein zählen wir deren heute zweiundfünfzig, überdies finden sich noch viele in den verschiedenen Kirchen von Siena und in der Umgebung. Da nicht alle von ihm selbst herrühren, sind sie sehr ungleich im Werte. Zu den trefflichsten Bildern in der Akademie gehören: die

»Himmelfahrt« aus dem Jahre 1479, »die Krönung der Mutter Gottes« und die »Madonna mit der heil. Agnes und heil. Katharina«.

Jemand hat Sano den sienesischen Fra Angelico genannt; ich finde diese Nebeneinanderstellung nicht sehr zutreffend; die Gestalten des Sienesen sind viel weltlicher und lebendiger: er hat den durch Martini gewiesenen Pfad eingeschlagen, sich aber mehr mit der Wirklichkeit befreundet, da er der Renaissance näher stand. In einigen der Bilder sticht namentlich sein Jesus durch den rein kindlichen Ausdruck hervor; mit den schwarzen Augen, dem blonden Haar und runden Antlitz ist er ein wahrhaft reizender Knabe. Sanos Madonnen besitzen noch jenen süßen Ausdruck und überhaupt jenen Adel, der ein Vorzug der sienesischen Maler war. Sano hat auch den heil. Bernardin in die sienesische Kunst eingeführt und zwar in der bekannten Figur des abgezehrten Mönches mit den eingefallenen Wangen, dem zahnlosen Mund und den schlaffen Lippen, mit einer Tafel in der Hand, auf der das Christuszeichen zu lesen ist. Er gab ihn naturgetreu wieder, wie er ihn auf der sienesischen Piazza gesehen hatte. Eines von diesen Bildern wurde von der Genossenschaft des heil. Bernardin bestellt, ein anderes von der Bicherna. Am wertvollsten für die Sittengeschichte Sienas sind jedoch zwei Bilder, welche den berühmten Franciscaner darstellen, wie er vor den versammelten Gläubigen auf der Kanzel steht.

Sano verstand es auch sehr gut, Miniaturen zu malen; die von ihm in dieser Weise ausgestatteten Kirchenbücher waren sehr gesucht.

Dagegen besitzen wir von ihm nur ein einziges Freskogemälde, welches sich im Rathause befindet, ein Madonnenbild. Besonders gefiel er sich in »Krönungen der Mutter Gottes«; dieses Thema bot ihm nicht nur willkommene Gelegenheit, schöne Frauen und Engelgestalten anzubringen, sondern war auch zur Entfaltung des ganzen ornamentalen Prunkes sienesischer Art geeignet.

Sanos Darstellungen von Bernardins Predigten und seine plastischen Schilderungen des jüngsten Gerichtes haben die toscanischen Maler nicht wenig in der Wahl ihrer Vorwürfe beeinflußt. Um jene Zeit entstehen denn auch zahlreiche Gemälde, welche das jüngste Gericht zum Gegenstand haben, dessen Behandlung übrigens schon lange die Einbildungskraft der kühneren Maler beschäftigt hatte. In der sienesischen Akademie hat sich ein solches Bild von Gio-



Phot. Alinari.

Sano di Pietro. Madonna mit Heiligen. Siena, Akademie.



vanni di Paolo, dem Schüler und Rivalen Sanos erhalten. Sowohl diese Arbeit wie seine Madonna del popolo in der Servitenkirche geben uns von dem Künstler keine besonders hohe Vorstellung. Seine Madonna, jeglichen Ausdrucks bar und geschmückt mit prächtigen Kleinodien, ist eher die Arbeit eines Juweliers als die eines Malers.

Diesen archaistischen Sienesen, die mehr oder weniger noch der alten Richtung huldigten, reiht sich auch Neroccio di Bartolomeo an (1447—1500), der in seiner Jugendzeit gemeinsam mit Martini gearbeitet hat und nach dessen Abreise nach Urbino (1475) in Siena geblieben war.

Ein moderner Kritiker nennt ihn einen unverbesserlichen Sienesen; und doch zeichnet er sich, obwohl er vor allem Simone Martini und Memmi studiert hat, durch sehr viele charakteristische Eigenheiten aus.

Neroccio war ein Schüler Vecchiettas. Der Einfluß des Meisters, der zur Renaissance hinneigte, hätte ihn eigentlich auch auf neue Wege führen sollen. Aber Neroccio wollte offenbar archaistisch, den alten Meistern ähnlich bleiben. Dabei besaß er eine viel zu stark ausgeprägte Individualität, um jemals ein sklavischer Nachahmer werden zu können, weshalb seine Kunst ganz originelle, nur ihm eigene Merkmale trägt. Im Kolorit sind seine Gestalten bleich, gleichsam blutarm, aber edel in ihren Zügen. Auch enthalten seine Gemälde eine Menge schöner Details, neigen aber, wie gesagt, hie und da zum Archaismus. Jedenfalls gehört er zu den edlen Sienesen des alten Schlages.

Das hervorragendste Werk, das auf uns gekommen, ist das große Triptychon in der sienesischen Galerie aus dem Jahre 1476. Das Altarbild stellt auf der Mitteltafel die Madonna mit dem Kinde und zu beiden Seiten den heil. Michael und Bernardin dar. Weiter befinden sich zwei Madonnen Neroccios im Palazzo Saracini und eine in Sta. Trinità zu Siena. Einen schönen kleinen Muttergottesaltar, im Besitze der Erzbruderschaft della Santissima in Siena, der auf der sienesischen Ausstellung zu sehen war (1904), spricht Corrado Ricci ebenfalls Neroccio zu.

Auch für den Herzog von Kalabrien und die Benediktiner in Lucca hat er Bilder gemalt; wo diese heute sind, ist nicht bekannt. Möglich, daß eines von ihnen die Madonna des Fürst Czartoryski-

schen Museums in Krakau ist, ein hübsches, guterhaltenes, typisches Bild Neroccios, das wir hier in der Reproduktion beifügen.

Ein Fresko in größerem Maßstabe hat er nicht hinterlassen. Nur ein einziges Wandgemälde existiert von ihm, gleichfalls eine Madonna mit dem Kinde, und zwar im Sieneser Palazzo pubblico, im Korridor zwischen der Sala di Balia und der Sala Monumentale.

Wie die Mehrzahl seiner Fachgenossen in Siena hat auch er eine Zeichnung für Sgraffittos auf dem Fußboden der Kathedrale geliefert; so muß eine dort befindliche hellespontinische Sibylle Neroccio zugesprochen werden.

Mit Matteo di Giovanni di Bartolo, gewöhnlich Matteo da Siena genannt, schließt die altsienesische Schule. Ihre letzte Epoche ist glänzender und ehrenwerter, als man von einem Niedergang erwarten sollte.

Matteo war ein hervorragendes Talent und hat uns einige wahre Kleinodien der Kunst des XV. Jahrhunderts hinterlassen. Er war ca. 1430 zu Borgo San Sepolcro als Sohn eines Kaufmanns geboren und lebte hier bis 1495. Außerordentlich hoch gebildet, war er mit den neuen künstlerischen Strömungen vorzüglich vertraut und hatte von Francesco di Giorgio Martini, mit dem er eng befreundet war, viel gelernt. Es ist wahrscheinlich, daß Martini ihn zum Studium der klassischen Kunst und des deutschen Holzschnittes angeregt hat.

Zur Zeit seiner künstlerischen Tätigkeit waren die Siege der türkischen Horden über die europäischen Völker das wichtigste politische Ereignis, das die Geister mächtig bewegte. Man erzählte von den unmenschlichen Greueln, welche die Türken gegen Frauen und Kinder verübten. Besonders die Belagerung und Zerstörung von Otranto am 11. August 1480 brachte ganz Italien in Aufregung. Entsetzen bemächtigte sich der Gemüter und Papst Sixtus IV. veröffentlichte eine Enzyklika, worin er die italienischen Städte aufforderte, von den Parteifehden abzulassen und sich mit vereinten Kräften gegen die Heiden zu wenden. Alfonso, Fürst von Kalabrien, der sich damals in Siena aufhielt, war zum Leiter eines großen Feldzuges gegen die Türken auserkoren.

Unter dem Eindrucke dieser erschütternden Nachrichten muß Matteo sein frühestes Bild, den »Kindermord zu Bethlehem«, für



Phot. Alinari.

Matteo di Giovanni: Kindermord. Siena, Servi.





Phot. Alinari.

Matteo di Giovanni. Madonna mit Heiligen. Siena, Akademie.



die Kirche San Caterina a Formello in Neapel gemalt haben; heute wird es im dortigen Museum aufbewahrt.

Auch Matteo war ein wandernder Künstler wie viele andere Sienesen, die ihre heimatliche Kunst nach dem Süden trugen. Den bethlehemitischen Kindermord behandelte er später noch viermal: 1491 in der Kirche Servi, 1492 in S. Agostino zu Siena und in einer Sgraffittozeichnung auf dem Fußboden des Domes; ein viertes Gemälde gleichen Inhalts befindet sich im Museum zu Aix.

Alle diese Bilder ähneln einander mehr oder weniger in der Komposition, haben einen schönen architektonischen Hintergrund, den der Künstler von Martini übernommen hat, und schildern aufgeregte Handlungen, die oft in Übertreibung ausarten. Herodes mit sarazenischen Zügen, den Turban auf dem Kopfe, das Gesicht von frevlerischen Leidenschaften verzerrt, sitzt auf hohem Throne und erteilt den kindermordenden Schergen seine Befehle. Die vielen Gestalten der Mütter, Kinder und Mörder sind mit sozusagen übermäßigem Realismus gezeichnet, geradezu von konvulsivischen Zuckungen durchlebt. Doch ragen aus dem Menschengewirr auch wahrhaft schöne, meisterhafte Figuren hervor, so z. B. im Bilde in Servi Maria eine vom Unglück niedergerungene, schon ganz apathische Frau mit zwei Kindern, deren sich selbst ein Boticelli nicht zu schämen hätte.

Ein sehr interessantes Motiv im Bilde zu S. Agostino sind die Knaben und Mädchen, die aus prächtigen Logen der tragischen Szene zuschauen. Der Künstler hat hier die leidenschaftlich erhitzten Gemüter dieser kleinen Zuschauer, die mit neugieriger Spannung wie in einem Zirkus dem Schauspiel folgen, trefflich wiedergegeben. Wie es heißt, hat Petrucci nach dem furchtbaren Gemetzel Cesare Borgias in Capua eines dieser Bilder bestellt, um den Sienesen zu zeigen, was ihrer harre, wenn dieser furchtbare Tyrann sich der Republik bemächtigen sollte.

Anders geartet ist Matteo in seinen ausgesprochen religiösen Gemälden. Hier folgt er der sienesischen Tradition auf dem von Sano di Pietro, Sassetta und Domenico di Bartolo gebahnten Pfade. Seine Madonna mit dem Kinde, den zwei Heiligen und zwei Engeln in der Akademie ist ein Meisterwerk der sienesischen Kunst. Nichts davon ist banal, nichts verrät Nachahmung, wiewohl der Geist der Civitas Virginis aus dem Ganzen weht. In der prunkvollen Behandlung der Details, in der Süße und Anmut der Gestalten, Sienese durch und durch

erhebt er sich auf die höchste Stufe des Zartgefühls, wenn er mit selten verfeinertem Geschmack die Heiligkeit im Ausdruck der Madonna und ihrer Umgebung wiedergibt. Seine kindlichen Engel wetteifern mit den Kindern der Robbia.

In Siena treffen wir zahlreiche Werke Matteos. Zu den sympathischesten gehört unstreitig das Bild der Dominikanerkirche aus dem Jahre 1478, das die heil. Barbara darstellt, wie sie auf dem Throne sitzt, während zwei Engel ihr himmlische Symphonien vorspielen, der eine auf der Geige, der andere auf der Mandoline. Die heil. Barbara und Magdalena lauschen verzückt diesen himmlischen Weisen. In die heil. Barbara und ihre Gefährtinnen hat der Künstler so viel Anmut und Frieden gegossen, daß förmlich eine unsichtbare Aureole der Heiligkeit diese wundervolle Malerei umstrahlt. Auch hinter dem Tore Pispina in der Kirche der heil. Eugenia befindet sich ein höchst reizvolles Gemälde der heil. Familie von der Hand Matteos. Ein echtes Juwel seines Talentes besitzt aber die Kathedrale in Grosseto, eine überaus schöne Madonna, die, umringt von Engeln, betet.

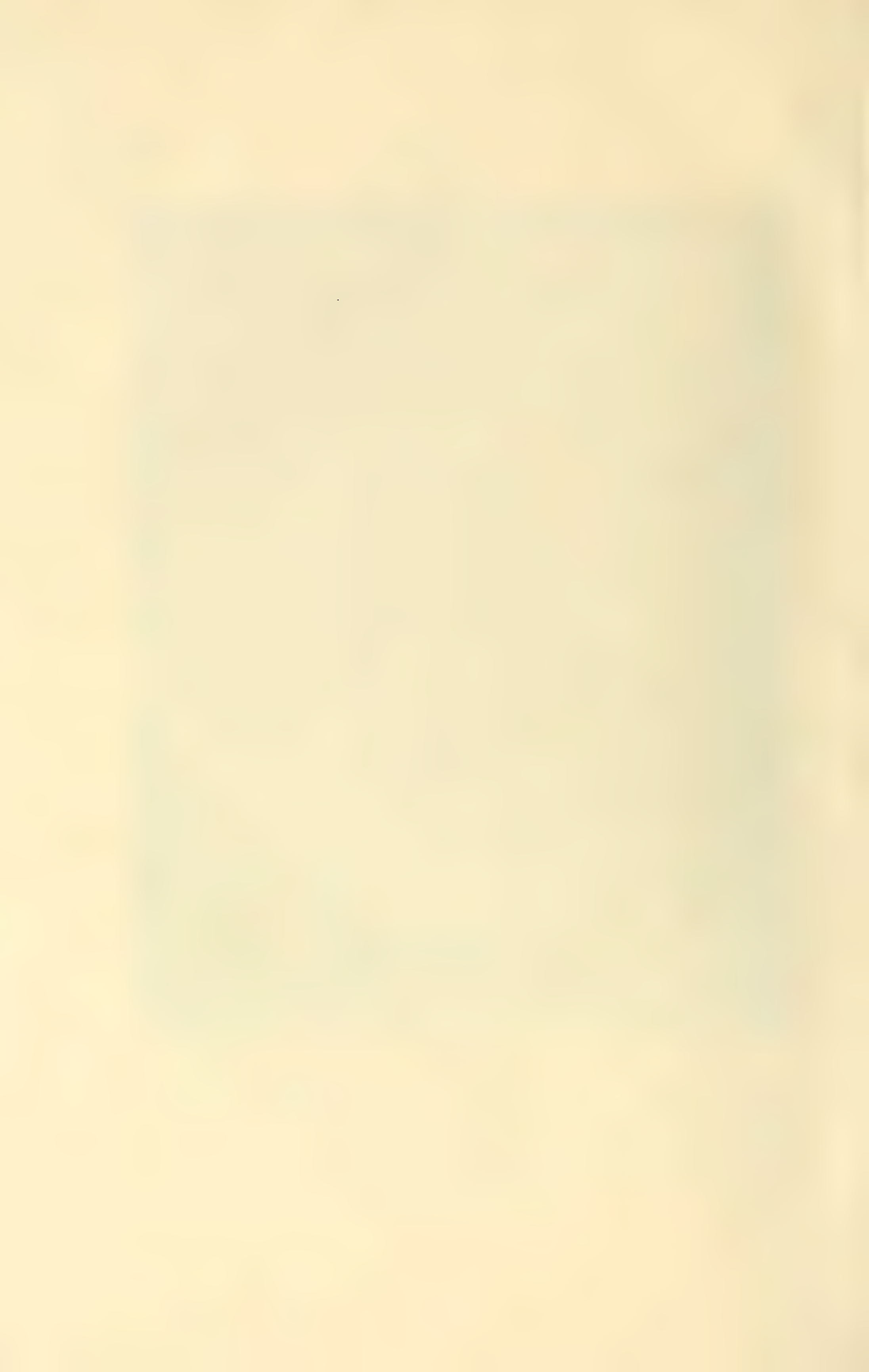
Ein anderes großes Werk aus dem Jahre 1477, das demselben Zyklus von Kompositionen angehört, hat bis heute seinen ursprünglichen Platz am Altar des kleinen, unscheinbaren Kirchleins Santa Maria delle Neve zu Siena nicht gewechselt. Das umfangreiche Werk hat die römische Legende von einem Wunder zum Inhalt, das sich beim Bau der Basilika Santa Maria Maggiore ereignet haben soll. Die Madonna ruht auf einem Throne, der jenen architektonischen gleicht, wie sie die alten Sienesen gemalt haben. Gruppen von Engeln reichen ihr Schneeballen. Einer der Knaben naht mit einem Körbchen solcher Ballen Jesu, der das Händchen danach ausstreckt. Zu beiden Seiten stehen die würdevollen, etwas archaistischen Gestalten des heiligen Petrus und Paulus, zu Füßen knien der heil. Ambrosius und Katharina von Alexandrien, während die Bildchen der Predella die fromme Sage illustrieren.

Das Bild könnte ganz gut als typisch für die religiöse Malerei dieser Kunstepoche gelten: die Madonna mit ihrem sanften Gesichtsausdruck, doch ein wenig steif, die schönen Köpfchen der lächelnden Engel und dabei die würdevollen Gestalten der Heiligen, die sich einwandfrei nach allen Regeln der sienesischen Kunst gruppieren. Nur macht die allzu musterhafte Anordnung des Gemäldes den Eindruck einer fast akademischen Arbeit, sofern man in diesen Zeiten



Phot. Alinari.

Matteo di Giovanni. Hl. Barbara. Siena, S. Domenico.





Phot. Alinari.

Benvenuto di Giovanni. Madonna mit dem Kinde und Heiligen.
Siena, Akademie.



von akademischen Arbeiten überhaupt reden darf. An dem Bilde ist nichts auszusetzen; wir vermissen nur jene sinnige, feine Art der Ausführung, die gerade bei der heil. Barbara so sehr anspricht.

Matteo lieferte auch eine Zeichnung für die samianische Sibylle am pavimento des Duomo (1483). Er starb 1495.

Unter seinem Einfluß malte Benvenuto di Giovanni del Guasto (1436—1518). Dieser wird zwar für einen Künstler zweiten Ranges gehalten; doch könnten ihn gar manche Maler ersten Ranges um seinen Altar in der sienesischen Galerie beneiden. Auch hier handelt es sich um ein Bild der Madonna, die von spielenden Engeln und Heiligen umgeben ist. Die berühmtesten Werke Benvenutos: »die Heil. Katharina« und »Gregor XI. auf dem Wege nach Rom« besitzt die Galerie des Ospedale della Scala.

Benvenutos Sohn Girolamo (geb. 1470) schließt diese glänzende Reihe der Künstler alten Schlages aus dem sienesischen Quattrocento ab. Seiner »Himmelfahrt Mariä« in der Kirche Fontegiusta ist ein gewisser Wert nicht abzusprechen.

III.

Am Ende des XV. Jahrhunderts war die sienesische Malerei gegenüber der Florentiner Kunst veraltet. Die kirchlichen Malereien eines Girolamo di Benvenuto oder Andrea di Niccolò genügten nicht mehr den Bedürfnissen der neuen Gesellschaft. So beriefen Petrucci zur Ausschmückung seines Palastes sowie Kardinal Todeschini für die Fresken der Libreria Piccolomini fremde Künstler. Alle Städte ringsum, von Florenz gar nicht zu reden, rühmten sich stolz ihrer Fresken. Pisa hatte alle anderen Zentren der Malerei in seinem Campo santo überstrahlt, Orvieto schmückte gerade seinen Dom aus und in der Franciscanerkirche zu Arezzo arbeitete Piero degli Franceschi.

Siena hatte seit langem eifersüchtig seine Kunst gehütet und sich nur widerstrebend an fremde Künstler gewandt. Jetzt lenkte es, durch die Umstände gezwungen, seine Blicke auf Umbrien, sein Schwesterland in der Kunst, das ihm eine Dankesschuld zu begleichen hatte. Die in Geist und Technik verwandte umbrische Malerei fand in Siena noch am meisten Anklang.

Den Anfang machte darin das Benediktinerkloster Monte Oliveto

Maggiore. Hier bildete sich eine Kunststätte. die für Siena das wurde, was der Campo Santo für Pisa oder der Dom für Orvieto. Im Jahre 1495 wurde Fra Domenico Airoldi da Lecco, ein Mann von großen Verdiensten, zum Generalabt gewählt. Um das herrliche Chiostro auszuschmücken, berief dieser nun Luca Signorelli aus Cortona, einen Schüler Piero della Francescas. Signorelli, geboren im Jahre 1441, war damals schon im vorgerückten Alter und hatte sich bereits 1478 durch seine Arbeiten in Loretto und besonders in dem großen Freskenzyklus in der Sistina, wo ihm die Aufgabe zugefallen war, Moses Taten und Tod zu verherrlichen, hervorgetan. Er hat auch Petruccis Palast mit Fresken ausgeschmückt. Wo er jedoch früher tätig gewesen, ob in Monte Oliveto oder in Siena, das wissen wir nicht. Wahrscheinlich gleichzeitig an beiden Orten (1497—98).

Signorelli war sehr ernst veranlagt. Er hielt sich fern von dem leichtfertigen Malervolk, das in Rom den Ton angab. Sein Selbstporträt hat er in eines der Fresken zu Orvieto hineingemalt. Dort steht er als rüstiger, großer Mann in faltenreichem Mantel, die Arme unter der Brust übereinandergeschlagen, wie in die Erde hineingewachsen, als ob ihn niemand gegen seinen Willen vom Platz bringen könnte. Aus seinem Gesicht spricht ein fester Charakter, Energie und Adel. Auf dem Kopf, von dem lange Haare bis über die Schultern hinabfallen, sitzt ein Barett, stark übers linke Ohr hinuntergezogen. Ich möchte sagen, daß er weit eher einem Architekten, Ingenieur, oder überhaupt einem zum Befehlen geborenen Manne gleicht denn einem Maler.

Nach seiner geliebten Heimat kehrte er oft zurück; er war dort angesehen und beliebt. Längere Zeit bekleidete er das ehrenvolle Amt eines städtischen Priors, reiste auch wiederholt als Gesandter der Stadt nach Florenz und gehörte noch als Greis einer Deputation an, die im Namen Cortonas die im Jahre 1512 aus der Verbannung zurückkehrenden Mediceer beglückwünschen sollte. Er ist eine der markantesten Künstlergestalten des XV. Jahrhunderts. Wie Quercia dem Bildhauer Michel Angelo vorgearbeitet hat, so gäbe es wohl ohne Signorelli nicht Michel Angelo den Maler.

Der Abt von Monte Oliveto beauftragte Signorelli, die Wände des großen Chiostro links vom Eingang mit Fresken auszuschmücken, die Ereignisse aus dem Leben des heil. Benedikt darstellen sollten. Daraufhin teilte der Maler die Wand in große Felder und versah

sie während seines nur kurzen Aufenthaltes mit neun Bildern, die verhältnismäßig gut erhalten sind; nur hie und da ist das Kolorit nachgedunkelt, weil Mineralfarben verwendet wurden. Was an diesen Fresken vor allem in die Augen fällt, ist die Vielseitigkeit von Signorellis Talent, die Leichtigkeit, mit der er heroische und genrehafte Themen genial behandelt. Ein Kunstkritiker hat gesagt, Signorelli hätte immer Mönche und Soldaten malen sollen, denn kein Künstler habe es verstanden, die Charaktere dieser beiden Stände und die zwischen ihnen herrschenden Gegensätze so gut wiederzugeben.

Diese Wahrnehmung trifft vielleicht gerade in Mont Oliveto zu, wo die Szenen aus dem Leben des heil. Benedikt den Künstler auf Mönche und Soldaten verwiesen haben. Signorelli verstand es aber auch, jeden anderen Gegenstand mit gleichem Schwung zu behandeln. Ob er nun einen Mönch oder ein schönes Mädchen aus dem Volke vor sich hatte: aus allen seinen Gestalten spricht künstlerischer Geschmack und ein fast allzu gewissenhafter Fleiß. Zu diesen heroischen, kriegerisch-mönchischen Bildern gehören namentlich zwei Szenen aus der Begegnung des hl. Benedikt mit den eindringenden Goten. Besonders charakteristisch ist der Moment, wo Benedetto den König Totila begrüßt und ihm die Zukunft weissagt, ebenso der Empfang des gotischen Heerführers Riggo. Das sind echte Lagerbilder, in denen volles Leben pulsiert: reckenhaft die Gestalten der Krieger, schön die Rosse, alles kühn, markant, und von einem frischen Kolorit, das dem Gegenstande genau entspricht. Jede Einzelheit verrät die Energie des Künstlers und seine Leichtigkeit in der Wiedergabe.

Ganz verschieden davon sind zwei andere Bilder, die novellistisch behandelt sind, voll sprühenden Humors. Der Wirklichkeit entnommen, zeugen sie von scharfer Beobachtungsgabe.

Die strenge Regel des hl. Benedikt verbot den Mönchen, ohne Bewilligung des Vorgesetzten außerhalb des Klosters irgend etwas zu genießen. Zwei Benediktiner aber kehren sich nicht an die Regel, gehen ins Wirtshaus und setzen sich an den Tisch; der eine läßt sich's gut schmecken, den anderen stört sein Klostergewissen, offenbar hat er noch Skrupel: scheu blickt er auf sein Weinglas und weiß nicht, ob er trinken soll oder nicht. Bald aber unterliegt auch er, denn die neben ihm stehende Wirtin füllt schon das zweite Glas mit Weißwein an, ein schlankes, hübsches Mädchen trägt eine Schüssel herbei, und ein zweites am Kamin scheint ein Liedchen zu trillern,

so haben sie die schönste Tafelmusik. Im Hintergrunde steht noch ein junger Mensch, wahrscheinlich der Sohn der Wirtin, in der offenen Tür und paßt auf, damit nicht etwa der Prior die beiden überrascht.

Das ganze Bild mit soviel Licht, Raum und Luft zeigt deutlich, daß Signorelli ein Schüler Piero della Francescas war. Diese Umbrier, Piero della Francesca und der aus dem Norden nach Umbrien übersiedelte Veneziano, sind wahre Pleinairmaler der Renaissance. Nur von ihnen kann der strenge und von Natur aus mehr zur Einschränkung neigende Signorelli diese Freiheit gelernt haben. Das Mädchen mit der Schüssel ist voll umbrischer Grazie: die Neigung des Kopfes, die Geschmeidigkeit der Taille, die Drapierung des Rockes, all das gemahnt an Perugia.

Ähnlichen Inhaltes ist ein anderes Bild: Benedetto rügt einen Pilger, der das Fastengebot gebrochen hat. Dieser begegnet auf dem Wege zum Kloster einem Reisenden, dessen Äußeres schon auffallen muß: eine Wade ist entblößt und der ganze Mensch sieht überhaupt nicht sonderlich vertrauenswürdig aus. Er ist der Satan, Mephisto, den der Pilger aber nicht erkennt und von dem er sich zum Fleischgenuß verleiten läßt. Im Hintergrund erblickt man die zwei lustigen Kumpane, wie sie schmausen. Der arme Pilger hatte offenbar nicht geahnt, daß er den heil. Benedikt treffen werde und ihn eine harte Strafpredigt erwarte. In der dritten Szene des Bildes sehen wir den heil. Benedikt selbst mit einigen Mönchen; ihm zu Füßen kniet der Pilger und fleht den Heiligen um Verzeihung an. Alles ist sehr entsprechend und sehr leicht entworfen. Mephisto hinkt selbstverständlich ebenso wie sein späterer Namensvetter, der auf das Verderben des armen Gretchens lauert.

Signorelli liebt es, den Satan humoristisch darzustellen. Zu seinen besten Einfällen gehört auf einem der Orvietaner Fresken jene junge Frau, die der Teufel holt.

In der Wandfläche des neunten Freskos im Chiostro ist eine große Türöffnung ausgebrochen worden; so ist von dem Bilde kaum mehr eine Spur übrig geblieben.

Warum Signorelli seine Arbeit in Monte Oliveto abgebrochen hat, ist unbekannt. Aber schon 1499 war er in Orvieto an der Ausmalung der Capella della Madonna di S. Brizio tätig, einem der größten seiner uns bekannten Werke. Ursprünglich hätte Fra An-

gelico diese Arbeit besorgen sollen. Als aber der Dominikaner etwas zu saumselig ans Werk ging und es über einige Bilder nicht hinausbrachte, übertrug der Dombaurat die Vollendung Signorelli. Noch im sechzigsten Lebensjahre vollführte dieser hier sein größtes Werk, das sein Talent voll zur Geltung kommen läßt.

Der Kardinal Francesco Todeschi Piccolomini wollte eben zur Zeit, als der junge umbrische Maler Bernardino di Betto — wegen seines kleinen Wuchses der Malerzwerg Pintoricchio genannt — seine Fresken in den Gemächern der Borgia im Vatikan (1494—95) und in Spello ausgeführt hatte, die Libreria mit Fresken ausschmücken lassen.

Diese Arbeit hatte schon ein einheimischer Künstler versucht, doch muß sie ihm mißlungen sein, da Piccolomini sich zu einem neuerlichen Ausmalen entschloß. Besser als die ursprünglichen Fresken waren nur die Bücherschreine, gefertigt von Antonio Barili (1495—96) und ein Bronzegitter von Giacomo Ormanni ausgefallen.

In Barilis Schränken werden lateinische Bücher verwahrt, das Erbe nach Pius II., sowie eine unschätzbare Sammlung von Kirchenbüchern mit Miniaturen von Sano di Pietro, Liberale di Verona, Girolamo da Cremona und dem Florentiner Pietro Roselli, großenteils aus dem Ospedale della Scala und San Bernarbino dell' Osservanza hierhergebracht.

Der Kardinal, ein Mann von hoher künstlerischer Bildung, wollte, daß diese Fresken an Schönheit den Skulpturen Marrinas gleichkämen. Ihm verdankt Siena auch den Besitz jener drei Grazien, einer wunderschönen antiken Marmorgruppe, die bis heute eine Zierde der Libreria bildet und die er aus Rom in seine Vaterstadt überführen ließ.

Die Fresken Pintoricchios in den Gemächern der Borgia raubten Piccolomini die Ruhe. Der Papst war mit denselben sehr zufrieden, besonders mit den grotesken Malereien, mit denen Pintoricchio die Gewölbe der dunklen Räume erheitert hatte, die in einen stillen Hof nach dem Norden ausgehen, wo sich die Sonne den ganzen Tag nicht blicken läßt. Dazu eignete sich nichts besser als jene heitere, lebhafte Ornamentierung, wie sie auch Rafael in seinen Loggien zur Anwendung brachte. In ganz ähnlicher Weise wollte Piccolomini die Gewölbe der Libreria mit den wichtigsten Begebenheiten aus dem Leben Pius' II. ausmalen lassen und berief deshalb Pintoricchio.

Nach den Intentionen des Kardinals sollten zehn Gemälde diesem Zwecke dienen — recht viel für einen Papst, der seine größten Siege literarischen Arbeiten zu verdanken hatte. Zu diesem Behufe wurde für den Künstler eine kurze Zusammenstellung der wichtigsten Ereignisse aus Pius' Leben verfaßt, wahrscheinlich nach der Biographie von Gian Antonio Campana. Dieser Sekretär und Hofpoet des Papstes Pius lebte in freundschaftlichen Beziehungen zu dem Neffen des Kardinals, dem somit die genannte Biographie (1495 in der Gesamtausgabe Campanas erschienen) bekannt war. Pintoricchios Epopöe hatte also einen literarischen Untergrund.

Im Vertrage vom 29. Juni 1502 verpflichtete sich der Meister, während der Dauer der Arbeiten in der Libreria keine anderen in Siena noch sonstwo in Angriff zu nehmen und die Kartons wie die Fresken eigenhändig auszuführen.

Die Ausschmückung des Gewölbes und der Pilaster, welche die Bilder schieden, wurde den Schülern des Künstlers nach dessen Zeichnungen anvertraut. Diese begannen ihre Arbeit bereits vor dem August des Jahres 1503.

Schon aus technischen Gründen konnte Pintoricchio nicht zu malen anfangen, ehe die Schüler mit ihren Arbeiten fertig waren.

Inzwischen ereigneten sich jedoch wichtige Vorfälle. Francesco Piccolomini wurde am 22. September 1503 zum Papst gewählt. Er nannte sich Pius III., starb aber schon nach einer kurzen Regierung am 18. Oktober.

Wahrscheinlich wurden die Arbeiten in der Libreria nach seinem Tode eine Zeitlang unterbrochen. Pintoricchio mußte die Ordnung der Erbschaft nach dem verstorbenen Papste abwarten und konnte unterdessen andere Aufträge übernehmen.

Die Domverwaltung übertrug ihm die Ausschmückung der Kapelle des hl. Johannes. Dort sehen wir ihn 1504 an der Arbeit. Rasch wurden mit Beihilfe seiner Schüler acht Bilder gemalt, für die er am 23. August 700 Pfund erhielt. Leider sind nur fünf erhalten geblieben; drei hat Francesco Rustichi, genannt Rustichino, 1608 übermalt. Die Fresken der Kapelle sind schwächere Werke, zu denen der Meister sichtlich bloß die Zeichnungen geliefert und dessen Ausführung er den Schülern überlassen hat. In der Komposition tragen die Bilder vollständig den Stempel Pintoricchios und die »Geburt des hl. Johannes des Täufers« ist in der Anordnung ähnlich



Phot. Alinari.

Pintoricchio. Bild des Alberto Aringhieri. Siena, Kathedrale.



der »Geburt Marias« in Santa Maria del Popolo zu Rom. Im Bilde »Predigt des hl. Johannes in der Wüste« scheint die Hauptfigur von Pintoricchios Hand selbst zu stammen.

Ihm müssen auch die zwei Fresken in der Kapelle zugewiesen werden, die einen älteren und einen jüngeren Ritter darstellen. Es sollen die Porträts von Alberto Aringhieri sein, einem Rhodenser Ritter, der sich von 1481—1498 als Rektor des Dombaues sehr verdient gemacht hat. Unter ihm sind die inneren Verzierungen der Kuppel und der Fries mit den Papstköpfen entstanden. Besonders das Bild des älteren knieenden Ritters, mit prächtigem landschaftlichen Hintergrunde, gehört zu Pintoricchios besten Arbeiten.

Außer diesen Bildern hat der Künstler noch Verzierungen für die Kapelle gefertigt, wobei ihm — besonders in den Gipszierarten — Antonio Barili behilflich war.

Gleichzeitig mit diesen Arbeiten hat Pintoricchio zwei weitere Bilder, und zwar für die Franciscanerkirche, gemalt, die aber 1655 verbrannt sind.

Die Arbeiten am Gewölbe und den Wandfeldern der Libreria waren, wie es den Anschein hat, schon 1504 vollendet. So konnte Pintoricchio mit Beginn des Jahres 1505 an das Malen der Bilder gehen, eine Arbeit die ziemlich lange, bis zum Jahre 1509 dauerte.

Der Künstler hat die Epopöe des sienesischen Papstes in folgender Weise wiedergegeben:

Auf dem ersten Bilde reist Aeneas Sylvius als schöner Jüngling, einen riesigen Hut keck auf dem Haupte, mit zahlreichem Gefolge zum Baseler Konzil; die zur Abfahrt bereiten Schiffe ankern im nahen Hafen von Piombino, ein über den Horizont gebreiteter Regenbogen verheißt eine glückliche Zukunft. Die Stimmung dieses Bildes ist von Domenico di Bartolos »Besuch des Bischofs« im Ospedale della Scala entlehnt. Das rege Leben, die prächtigen Gewänder, die Pferderüstungen und der Jagdhund an der Koppel sollen die Vorstellung erwecken, daß Aeneas ein reiches Magnatenhaus verlasse.

Den Inhalt der nächsten zwei Fresken bildet der Empfang am Hofe Jakobs von Schottland und die Dichterkrönung zu Frankfurt

Es folgt dann die Inthronisation des Kirchenfürsten, die natürlich auch im Bilde festgehalten werden mußte. Im Jahre 1450 war nämlich Aeneas Erzbischof von Siena geworden.

Als solcher hatte er Friedrich III. und seiner Verlobten Eleonore von Portugal den Segen erteilt. Noch heute befindet sich zum Andenken an dieses denkwürdige Ereignis auf einer Steinsäule hinter dem Camolliatore eine Tafel mit dem Wappen des Kaisertums, Portugals, Sienas, und Piccolominis.

Pintoricchio hat diese Szene so dargestellt, wie Perugino und nach ihm Rafael die Verlobung zu malen pflegten. Im Vordergrunde reicht sich das Paar die Hände und hinter ihm steht der Erzbischof; zu beiden Seiten ein zahlreiches, glänzendes Gefolge. Das Ganze wirkt dekorativ: der Kaiser und Eleonora in prächtigen, von Goldstickereien strotzenden Gewändern; schöne Frauen umgeben die Braut, stolze Ritter geleiten den Kaiser.

In den folgenden Bildern erzählt der Künstler, wie Calixtus III. Aeneas die Kardinalswürde verleiht, wie dieser später Papst wird und wie er in Mantua den Kongreß wegen eines Kreuzzuges gegen die Türken versammelt. Das neunte Fresko stellt die Heiligsprechung Katharinas vor. Es beansprucht aus dem Grunde besonderes Interesse, weil sich nach der Tradition unter den Gestalten Rafael und Pintoricchio selbst befinden sollen. Rafael, ähnlich den anderen Porträts, steht links an einer Säule und hält eine Kerze in der Hand, Pintoricchio selbst ist schwer zu erkennen, wenn man das authentische Porträt zu Spello im Gedächtnis hat: er ist als würdiger, sympathischer Mann mit langem Bart dargestellt, von dem schwer anzunehmen ist, daß er in der Jugend ein »Zwerg« genannt wurde. Wir haben übrigens nicht den geringsten Beweis dafür, daß Rafael in Siena geweilt hat. Pintoricchio muß ihn zwischen 1499 und 1502 in Perugia kennen gelernt haben. Allerdings ist nicht ausgeschlossen, daß er einige Skizzen und Entwürfe des jungen Umbriers für die Kompositionen in der Libreria verwendet hat. Als aber Pintoricchio in Siena malte, zählte er bereits fünfzig Jahre und war ein hochgeschätzter Meister, während man von Rafael noch gar nichts hörte. Agostini Chigi, nach Piccolomini und Petrucci der dritte große Kunstmäcen in Siena, schrieb im November 1500 an seinen Neffen Mariano, daß »Perugino, der hervorragendste Meister der Malerei in Italien sei, und mit Ausnahme seines Schülers Pintoricchio kein Schüler eine ehrende Erwähnung verdiene.« Als aber dann Rafaels Ruhm wuchs, wollte man ihm natürlich wenigstens einen Teil der Fresken in der Libreria zuschreiben.

Während Pintoricchio in Siena weilte, hielt sich Rafael anderwärts auf: 1504 malte er gerade das Sposalizio für Citta di Castello und auch 1505—9 war er mit anderen Arbeiten beschäftigt.

Auf dem zehnten Bilde sehen wir Pius, wie er den versammelten Kreuzfahrern den Segen erteilt. Vor ihm kniet der Doge Cristoforo Moro.

Außer jener glänzenden Illustration des Lebens Pius' II. hat Pintoricchio noch ein elftes Bild, dieses aber bereits zur Verherrlichung Pius' III., des Stifters der Kapelle, gemalt (1504). Dieses Fresko, über dem Eingange der Libreria angebracht, stellt die Krönung Pius' III. vor und gehört zu den besten des ganzen Zyklus. Im Hintergrunde spielt sich der feierliche Akt in einer prachtvollen Loge ab. Im Vordergrunde stehen zu beiden Seiten Kardinäle, unten staut sich die Menge. Posaunenbläser schmettern Fanfaren und die päpstlichen Leibgardisten halten das Volk zurück. Die Szenerie ist sehr bewegt und gleicht, sehr dekorativ aufgefaßt, ganz einer modernen Opernszene. Natürlich fehlt auch nicht der Türke im Turban, der fast auf jedem Fresko dieser Zeit zu finden ist. Diese Figur eignete sich eben vermöge ihrer Tracht ungemein zur Belebung des Ganzen, verlieh dem Gemälde größere malerische Wirkung und hatte überdies den Reiz des Fremdländischen an sich. Zugleich kann sie aber als Beweis für die ständige Angst der damaligen Christenheit vor den Türken dienen.

Unter den Gestalten dieses Bildes, auf dem der Künstler zahlreiche sienesische Persönlichkeiten porträtiert hat, soll sich auch Petrucci befinden. Tizio glaubt ihn in dem bärtigen Manne mit dem Hund zu erkennen, der sich mit einer gewissen Geringschätzung vom Papst abwendet. Die Fresken der Libreria haben für die Kenntnis der Sitten und Trachten jener Zeit einen unschätzbaren Wert. Zu den Vorschriften des »Savoir vivre«, die uns Castiglione in seinem »Cortegiano« gegeben hat, wüßte ich keine prächtigeren Illustrationen. Wir sehen hier, wie man sich in der Zeit der Renaissance bewegte, wie man zu Roß saß, welches Gewicht auf glänzende Kleidung, auf Edelsteine und prächtige Pferderüstungen gelegt wurde, wie man sich bei Hofe und auf Reisen betrug und welche Posen bei den mannigfachsten Gelegenheiten eingenommen wurden. Hier spricht eine ganz andere Welt zu uns, die vielleicht dem XVIII. Jahrhundert in feiner Sitte am nächsten kommt, aber ritterlicher und gesünder ist.

Pintoricchio hat hier wie überall sein dekoratives Talent bewährt. Die Wände des länglichen Saales hat er mittelst schlanker Säulen in Felder geteilt. Auf den Kapitälen ruht eine Art gotischen Gewölbes, in allen Teilen mit Grotesken ausgefüllt. Auch die Bilder selbst weisen ein dekoratives Gepräge auf. Mit Ausnahme weniger Gestalten, zu denen man auch Eleonore von Portugal rechnen muß, sind nahezu alle oberflächlich behandelt, ohne tieferen Eindruck im Gesicht.

Wenn wir zurückforschen wollten, woher die Regisseure späterer Bühnendarstellungen die ersten Ideen für ihre theatralischen Gruppierungen nahmen, wer weiß, ob wir da nicht auf Pintoricchio und Rafael zurückgehen müßten.

Die Libreria verdankt einen großen Teil ihres Ruhmes der dekorativen Pracht und dem Umstande, daß die Fresken außerordentlich gut erhalten sind. Beim Eintritt scheint es, als wären kaum einige Jahrzehnte verstrichen, seit die Künstler hier an der Arbeit waren, so frisch sieht alles aus.

An der Ausschmückung der Libreria halfen noch Eusebio die San Giorgio und Matteo Balducci mit. Der letztere war ein Künstler von ungewöhnlichem Talent. Die Mehrzahl seiner Bilder befindet sich in der Galerie des Palazzo Saracini, die reich an wertvollen Werken der sienesischen Schule ist. Morelli spricht ihm das sehr anmutige, wenngleich in altertümlicher Manier gemalte Bild in San Spirito zu, das die aus dem Grabe auferstandene Madonna darstellt, wie sie in einer Mandorla, die von Engelsköpfen umkränzt ist, sich zum Himmel erhebt; den Hintergrund bildet eine Landschaft, so sorgfältig gemalt, als wäre sie von der Hand eines Mailänder Künstlers ausgeführt; zu Füßen der Madonna steht ein Heiligenpaar; die Madonna faltet die Hände zum Gebet, liebliche Engel umgeben sie im Kreise. Das Ganze ist eine Perle sienesischer Malerei.

Um 1505 begann der Magnifico den Bau seines Palastes. Geleitet wurden die Arbeiten, wie bereits erwähnt, von Giacomo Cozarelli, seinem Lieblingsarchitekten. Im Jahre 1509 oder 1510 vollendet, erhielt der Palast dann herrliche Fresken. Am schönsten war wohl der Saal mit den Malereien von Pintoricchio, Signorelli und Genga und dem Majolikafußboden, dessen Reste sich im Kensington- und Louvre-Museum befinden. Die Holzschnitzarbeiten führte Barili aus.

Zwei Fresken von Genga aus diesem Saale haben sich in der Sie-

neser Akademie erhalten, während Signorellis »Triumph der Unschuld« in die Londoner Nationalgalerie gekommen ist. Ein bedeutender Teil der Fresken auf der Wölbung des Saales befindet sich aber noch heute, von einem gewöhnlichen Plafond verdeckt, an Ort und Stelle. Sienesische Kunstliebhaber bemühen sich, dieses Haus, das jetzt Privateigentum ist, anzukaufen und die Fresken freizulegen. Diese sollen teils mythologischen, teils allegorischen Inhaltes sein, wie der »Triumph des Friedens« mit einem prächtigen Wagen, den zwei Löwen ziehen.

Zu den schönsten Fresken, die noch erhalten sind, soll Pintoricchios Geschichte der Penelope gehören, mit der sehr gelungenen Gestalt der homerischen Heldin. Ein Gemälde von diesem Zyklus besitzt auch die Nationalgalerie in London.

Pintoricchio gefiel es in Siena so gut, daß er seit seiner Berufung durch Piccolomini sich dort ständig niederließ und bis an sein Lebensende (1513) wohnte. Er habe »Siena zu seinem Vaterland erwählt«, so sagt er in irgend einer Bittschrift an die Regierung. Im Jahre 1504 kaufte er dann von der Witwe nach Nerroccio die Bartolomeo ein Grundstück an und erhielt später von der Gemeinde Montenassi eine Schenkung von zwanzig Morgen Land, gewiß für irgendwelche Arbeiten, von denen wir nichts wissen.

Pintoricchio scheint ein Sonderling gewesen zu sein. Vasari erzählt manches von seiner angeblichen Geldgier und seinem Geiz, was sich aber durchaus nicht beweisen läßt. Pintoricchios häusliches Leben muß sehr unglücklich gewesen sein; seit 1495 lebte er mit einer gewissen Grania de Niccolo, einem Weibe von schlechtem Lebenswandel, von dem er drei Töchter hatte: Cledia, Adrianna und Faustina. Grania knüpfte ein Verhältnis mit einem gewissen Gerolamo di Polo, genannt »Paffa«, an, einem Soldaten der städtischen Garde. Wahrscheinlich war die kurz vor des Künstlers Tode geborene Faustina eine Tochter jenes Polo.

Doch wußte der Künstler sich über die Leichtfertigkeit seiner Gattin zn trösten und zahlte ihr in der gleichen Münze heim: mit einer anderen Sieneserin hatte er zwei Söhne; einer hatte den pomphaften Namen Juluis Caesar, der andere hieß Camillus Julianus.

Nach verbürgten Urkunden war Pintoricchio nichts weniger als ein Adonis. Er war klein und schmächtig und so taub, daß er den Spitznamen »Sordicchio« erhielt. Gar traurig war der Abend seines

Lebens. Sigismondo Tizio, Pfarrer zu San Vincenz, wo Pintoricchio wohnte, erzählt in seiner Geschichte Sienas, daß die Frau des Malers, als dieser schwerkrank darniederlag, das Haus verschloß und ihren Mann verließ, um mit ihrem Paffa spazieren zu gehen. Die Nachbarinnen hörten das Stöhnen des Armen, den Durst und Hunger quälten.

Pintoricchio starb am 11. Dezember 1513 und vermachte der Grania, trotzdem sie ihn so schlecht behandelt hatte, 300 Goldgulden; die drei Töchter setzte er zu Erben seines Vermögens ein. Die Witwe vergeudete jedoch das Erbe der Kinder und verheiratete eine Tochter an ihren eigenen Geliebten.

Nicht einmal ein ehrliches Begräbnis wollte sie für Pintoricchio leisten. Der Künstler hatte den Wunsch geäußert, in San Francesco beerdigt zu werden, wo sich seine schönsten Bilder befanden. Für Grania war ein solches Begräbnis zu kostspielig. So bestattete ihn denn Tizio aus Pietät in seinem kleinen Kirchlein.

IV.

Mehrere Kaufleute, Agenten des Handelshauses Giulio und Antonio Spannochi überredeten 1501 in Mailand den jungen Maler Antonio Bazzi, daß er nach Siena ziehe. Ob sie von zuhause einen diesbezüglichen Auftrag hatten, ist nicht bekannt. Gewiß ist, daß die Stadt, welche nach den unablässigen inneren Kämpfen wieder etwas aufatmete, einen begabten Künstler vermißte. Bazzi zählte bei seiner Ankunft in Siena kaum vierundzwanzig Jahre. Er war wohlgestaltet, fröhlich, von übersprudelndem Humor, ein wenig leichtsinnig, lachte gern, war dabei ein guter Kamerad und überschäumend von Lebenslust und Talent. Als der Sohn eines wohlhabenden Schusters wurde er 1477 in Vercelli geboren; nachdem er das dreizehnte Lebensjahr erreicht hatte, gab ihn der Vater zum dortigen Maler Martino de Spanzotti auf sieben Jahre in die Lehre. Laut Notariatsakt vom 20. November 1490 verpflichtete sich der Schuhmachermeister, dem Maler fünfzig mailändische Goldgulden zu zahlen und die Ausgaben für den Jungen unter der Bedingung zurückzuerstatten, daß Spanzotti seinem Sohne nicht bloß die gewöhnliche Art des Malens, sondern auch das Malen auf Glas beibringe und ihn noch andere Künste lehre, die er verstehe.

Die Malerschule von Vercelli war schon Mitte des XV. Jahrhunderts bekannt und gelangte später zu hohem Ruhme. Gegründet hatte sie Boniforto Oldoni, ein Schüler oder Genosse Vincenz Foppas, der eigentlich als der erste bedeutendere Mailänder Maler gilt. In der Certosa zu Pavia und zu Bergamo haben sich zahlreiche hervorragende Werke Foppas erhalten, die für seine Gründlichkeit und hohe Begabung sprechen. Oldoni hatte sich die Vorzüge seines Meisters angeeignet; war doch aus seiner Schule ein so hervorragender Maler hervorgegangen wie Gaudenzio Ferrari und neben diesem ernste Künstler wie Giovenoni und Lanino.

Angelockt vom guten Namen Oldonis, kam auch Martino de Spanzotti als junger Bursche zu ihm in die Lehre; er stammte aus einer Malerfamilie, die am Casal Montferrato ansässig war. Martino blieb für immer in Vercelli und war dort nach Oldinos Tod der bekannteste Künstler. Zwei Bilder von ihm haben sich bis heute erhalten; eines in der Pinakothek zu Turin, das andere, lange Zeit für ein Werk Ferraris angesehen, in der Pfarrkirche zu Grignasco. Spanzotti muß ein guter Mensch gewesen sein, denn Bazzi hielt es bei ihm die vollen sieben Jahre aus, bis 1497. In diesem Jahre begab er sich nach Mailand, um hier seine Kenntnisse zu vervollständigen und wohl auch um nach Erwerb zu suchen; denn die Schule von Vercelli hatte bereits mehr Maler hervorgebracht, als der Ort ernähren konnte. Deshalb zogen sie zumeist nach Piemont und den Städten der Lombardei.

Giovan war auch durch Familienumstände zu einer Auswanderung gezwungen. Seine Mutter Angelina, damals bereits Witwe und Vormünderin zweier Söhne, wandte ihre Liebe mehr dem älteren Niccolò zu, einem Verschwender der väterlichen Habe. Sie war auch schuld daran, daß das Erbteil Giovans zu dessen Schaden dem Niccolô verkauft wurde.

Ob Antonio eine Zeitlang in Leonardos Werkstatt beschäftigt war, ist nicht bekannt. Doch steht fest, daß er von 1498 bis zum Dezember 1501 in Mailand weilte und die dortige Schule ihn daher beeinflußt hat.

Von Mailand ging er nach Siena. Diese Reise widersprach keineswegs dem Kunstempfinden der Zeit: Mailand war für die Kunst der Renaissance, was Siena für die Kunst des XIII. und XIV. Jahrhunderts. Hier wie dort hatte die Kunstwahl verwandte Züge: ein

warmes Kolorit und jenen unnachahmlichen Reiz des weiblichen Antlitzes.

Antonio war ein ungewöhnlich fruchtbarer Künstler; er arbeitete leicht und schnell. Seine Phantasie war unversiegbar; darin kommt ihm von den Renaissancemalern lediglich Rafael gleich. Viele seiner Bilder sind verschollen, viele Fresken zerstört und doch hat sich eine überaus große Zahl seiner Werke erhalten.

Claretta, einer der trefflichsten italienischen Kunstkenner, sagte, Bazzi sei der erste Zeichner seiner Zeit gewesen, jener Zeit, in der ein Rafael, ein Michel Angelo und ein Leonardo da Vinci zeichneten. Selbst der ihm nicht wohlgesinnte Vasari muß bekennen, daß Antonio, als er nach Siena kam, eine ausgezeichnete künstlerische Grundlage in seiner Zeichnung mitbrachte.

Hier ging Bazzi sofort an die Arbeit; alles, was aus diesen Jahren stammt, verrät bereits seine Meisterhand. Er malte für den Palazzo Savini zwei Bilder; für das eine, das die Mutter Gottes darstellt, umgeben vom heiligen Johannes und Joseph, fertigte Barili den Rahmen. Das Bild soll ein Werk von seltenem Kunstwert gewesen sein; ein älterer Autor kennzeichnete es mit den Worten: »Un quadro per l'eccelenza sua di valore grandissimo«. Die Witwe nach dem letzten Savini veräußerte diese Madonna im vorigen Jahrhundert an einen Fremden; seither ist jede Spur von diesem Bilde verloren gegangen. Auch das zweite Bild stellte eine Madonna mit dem Kinde vor, umgeben vom heiligen Johannes, der heiligen Katharina und dem heiligen Joseph.

Quercias Werke müssen auf Bazzi starken Eindruck gemacht haben. Zwei Bilder aus dieser Jugendperiode bezeugen die unmittelbare Einwirkung des hervorragenden Bildhauers. Della Valle, der Autor der Briefe von Siena, erzählt, eines dieser Bilder habe bei den Franciscanern über der Orgel im Presbyterium gehangen und habe eine stillende Madonna dargestellt, »ungemein ähnlich einer teilweise schon verdorbenen Figur des Jacopo della Quercia, die sich unter den Reliefs der Zisterne auf der Piazza befand«. Das zweite Bild, die »Caritas«, besitzt die Berliner Galerie: eine junge Frau mit herabwallendem Haar und entblößter Brust hält einen Säugling auf dem Arm, während zwei Kinder auf dem Boden sie beim Kleide halten; den Hintergrund bildet eine hügelige Frühlingslandschaft, die ein Fluß durchzieht. Eine in der Anordnung ähnliche Kompo-

sition — aus dem Palaste Petrucci herstammend — existiert noch in der Sieneser Pinakothek. Es ist ein Bild von großem Liebreiz: die biblische Heldin Judith trägt in der Rechten das blutige Schwert und in der Linken den schweren, bärtigen Kopf des Holophernes, sieht dabei aber so ruhig aus und lächelt so freundlich, als hielte sie einen erlegten Fasan in der Hand. Der Widerspruch, der hierin liegt, berührt durchaus nicht peinlich, denn eine zarte Naivetät umwebt die ganze Gestalt und die blutige Beute tritt hinter der herrlichen Erscheinung Judiths zurück.

In Siena erkannte man sofort das Talent des jungen Malers, und er wurde mit Aufträgen geradezu überhäuft. Vor allem wollte man ein Bild von ihm in der Capella Cinuzzi in San Fransesco haben Zum Thema wählte er die »Kreuzabnahme« und schuf damit ein wahrhaftes Meisterwerk in der Komposition, das, was die Gruppierung und edle Darstellung der Gestalten unter dem Kreuze betrifft, wohl als eines der vortrefflichsten Gemälde der Renaissance gelten darf. Die weite hügelige Landschaft mit dem im Hintergrunde verschwindenden Flusse und der Vorgang der Kreuzabnahme selbst mittelst eines breiten Leinengurtes ist überaus wahrheitsgetreu wiedergegeben. Man sieht es den zwei robusten Knechten auf den Leitern deutlich an, wie sie den Leichnam mit Aufbietung aller Kräfte halten, um ihn nicht fallen zu lassen. Auch der Soldat in der Rüstung im Gespräch mit einem zweiten, der die Leiter stützt, ist voll Leben und Ausdruck. Das schönste am ganzen Bilde sind jedoch die Frauengruppen. Maria Magdalena, eine geradezu wundervolle Gestalt, muß wohl das Porträt einer reizenden Bekannten des Künstlers sein, denn wir finden sie noch mehr idealisiert als Madonna auf einem der Bilder wieder, das seinerzeit den Erben H. Cinouchiacs in Mailand gehörte.

Glücklicherweise gelang es, die »Kreuzabnahme« bei dem Brande der Franziskanerkirche im Jahre 1655 zu retten. Heute besitzt die Galerie von Siena das Gemälde. Ein anderes Gemälde des Meisters, eine »Auffindung des Kreuzes«, im Jahre 1506 für die Franziskaner gemalt, ging damals leider in den Flammen zugrunde.

Der Ruhm des jungen Mannes stieg bald so hoch, daß Klöster wie Lecetto, S. Anna in Creta und Monte Oliveto sich um seine Arbeiten bewarben.

Für den uralten Sitz der Augustiner fertigte er ein sehr anmutiges

Rundbild, eine »Geburt Christi«, heute gleichfalls eine Zierde der Akademie. Hier bildet das Jesuskind, welches auf dem Boden liegt, den Mittelpunkt des Bildes, umgeben von der Madonna und dem heiligen Josef, die in Anbetung versunken sind, sowie einem lächelnden heiligen Johannes mit einem Engel.

Der Künstler hat dieses Thema mit einigen Abänderungen in einem zweiten Bilde behandelt, das sich bis in die neuere Zeit in der Galerie Scarpa in Motta del Friuli befand, gegenwärtig in die Vaterstadt Antonios, nach Vercelli gelangt und in der Galerie des Advokaten Antonio Borgogni zu sehen ist.

An der toskanischen Stilweise der »Tondi« fand Sodoma besonderen Gefallen. Zwei Bilder dieser Form, »Die heilige Familie« und »Zwei Frauen mit vier Kindern«, kaufte ihm der Bankier Chigi ab. Das erstere befindet sich jetzt bei Mr. Holford in London, über das letztere ist nichts bekannt.

Eine weit umfangreichere Arbeit übernahm Antonio 1503 in S. Anna di Creta bei Pienza. Hier schmückte er das Refektorium der Olivetaner aus. Jede der beiden gegenüberliegenden Längswände teilte er in drei Felder und füllte diese mit zwei Legenden aus, über der Tür malte er ein Tondo mit dem Brustbild des Erlösers. Die Fresken haben viel gelitten und tragen, vom Ortspfarrer vernachlässigt, heute kaum noch Spuren der einstigen Schönheit. Indes kann man den »Wunderbaren Fischfang«, eine »Pieta« und die »Heil. Anna auf dem Thron, umgeben von der Madonna und zwei Olivetanern« und ebenso einen Vorgang aus der Geschichte des Benediktinerordens noch ziemlich deutlich unterscheiden. Eines der besten Gemälde soll das gewesen sein, welches den seligen Bernardo Tolomei, den Ordensgründer, mit sechs Olivetanern darstellte. Über diesem Bilde zog sich eine Art Fries von Heiligenköpfen und allerlei Ornamenten bin, die Bazzi mit wunderbarer Leichtigkeit erfand. In manchen Gestalten erkennt man auf den ersten Blick den Künstler der lombardischen Schule. Besonders einige Gesichter erinnern an die Typen der Schüler Leonardos, während in der Komposition der ihm eigene Schwung und seine seltene Kühnheit zutage treten: nichts ist da gezwungen, nichts einstudiert — aus jedem Pinselstrich spricht sein Genie.

Kaum hatte Bazzi diese Fresken vollendet, als schon das Mutterkloster Monte Oliveto Maggiore in Chiusuri ihn zu einer noch

größeren Arbeit berief. Er wurde beauftragt, die von Signorelli begonnene Ausmalung der Wände des Chiostro zu vollenden.

Wir dürfen nicht unbeachtet lassen, daß Bazzi damals noch nicht achtundzwanzig Jahre zählte. Solche Erfolge, die mit verhältnismäßig großen Einkünften verbunden waren, mußten dem jungen Mann den Kopf verdrehen. Von Natur aus leichtsinnig, widmete er sich der Arbeit nicht immer mit gleichem Eifer. In Siena verkehrte er in den Kreisen der reichen ausschweifenden Jugend. Zutritt hatte er ja überall, da er gleich in den ersten Jahren seines Aufenthaltes ein vielgesuchter Porträtmaler war. Soviel wir wissen, malte er damals Pandolfo Petrucci, eine Saracini und eine Toscani. Wie schön diese Bildnisse gewesen sein müssen, beweist das Porträt der Patrizierin in der Frankfurter Galerie, welches eine junge Frau in dunkelgrünem, reichem Gewande darstellt. Im Hintergrunde hängt ein Vorhang von gleicher Farbe und durchs Fenster sieht man eine toskanische Gebirgsgegend mit einer festen Burg. Man weiß wirklich nicht, was man an diesem meisterhaften Bilde mehr bewundern soll, die Landschaft oder die Frau.

Antonio fühlte sich jetzt beinahe als Mitglied des sienesischen Patriziates. Er hielt Rennpferde und siegte so oft, daß er mit der Zeit in den Besitz einer ganzen Sammlung reicher Stoffe und Brokate kam, wie sie die Besitzer der besten Renner als Prämie erhielten, was seiner Eitelkeit nicht wenig schmeichelte.

Für Tiere hatte er eine besondere Leidenschaft. Als er sich in Monte Oliveto für längere Zeit niederließ, brachte er eine ganze Menagerie mit. Seine Wohnung glich der Arche Noahs. Da gab es Hunde, Affen und allerlei Vögel, über die sein Favorit, ein Rabe, das Szepter führte, der die Stimme seines Herrn wunderbar nachgeahmt haben soll.

Legenden aus dem Leben des heil. Benedikt! Man sollte meinen, daß so ein Thema einen jungen Maler wie Bazzi, der schönen Frauen huldigte und sich in einer ausgelassenen Gesellschaft am wohlsten fühlte, unmöglich reizen konnte. Und doch schreckte er vor demselben nicht zurück, ja er verstand es sogar, in die strengsten Klostermauern seinen Humor, leichtumflorte Frauen, Raben und allerhand Tiere hineinzuschmuggeln. Mochten ihn die Mönche auch »Mataccio«, den Erznarren, heißen, sein Genie zwang ihnen Bewunderung ab. Diese Fresken in Monte Oliveto, dem Umfange nach das größte

Werk und zugleich eine der besterhaltenen Arbeiten Sodomas, sind der sprechendste Beweis für die große künstlerische Toleranz dieser Mönche, wie wir sie bei den nordischen Puritanern vergeblich suchen würden.

Das schönste Bild sind die »Verführerinnen«, die bis in diese geweihten Mauern gedrungen sind, um die Grundsätze des heil. Benedikt ins Wanken zu bringen. In einer herrlichen, mitten durch eine Kolonnade geteilten Loggia, durch die man auf eine schöne Landschaft sieht, haben sich auf der einen Seite Tänzerinnen herausfordernd aufgestellt, auf der andern in abwehrender Stellung Mönche mit dem heil. Benedikt an der Spitze. Nur ein schmaler Zwischenraum scheidet diese feindlichen Welten, und doch haben die Frauen, sieben an der Zahl, nicht den Mut, den Feind im Sturm zu erobern. Sie stehen da, von der Hoheit und Würde des heil. Benedikt gebannt. Die glühenden Blicke der anderen Mönche sagen nur zu deutlich, daß es den Frauen nicht schwer sein dürfte zu siegen, wäre nur der mächtige Abt nicht da. Es gehört aber wirklich ein heil. Benedikt dazu, um besonders einer der vier Tänzerinnen zu widerstehen: in blaßblauer Flortunika, sich reizvoll in den Hüften wiegend, steht sie da, mit freiwallendem Haar und einem engelsgleichen Blick, so man dieses Wort hier ohne Profanierung gebrauchen darf.

Der Gestalt dieser hohen Blondine begegnen wir noch oft auf seinen Gemälden. Sie ist eine seiner holdseligsten weiblichen Schöpfungen und offenbar ein Porträt. Denn Bazzi verstand es, mit unvergleichlicher Sicherheit die Ähnlichkeit zu erfassen. Als Probe diene folgende Anekdote:

Eines Tages beschimpfte ihn ein Soldat von der spanischen Garde, die damals in Siena stand, und Antonio konnte den Schimpf angesichts der Übermacht seiner Gegner auf der Stelle nicht erwidern. Zu Hause angekommen, zeichnete er aber schnell das Porträt jenes Söldners, begab sich zum Kommandanten, erzählte den Hergang und forderte Genugtuung.

»Wie heißt er denn?« fragte der Kommandant.

Bazzi legte das Bildnis des Spaniers vor und gab zur Antwort: »Das ist sein Gesicht.«

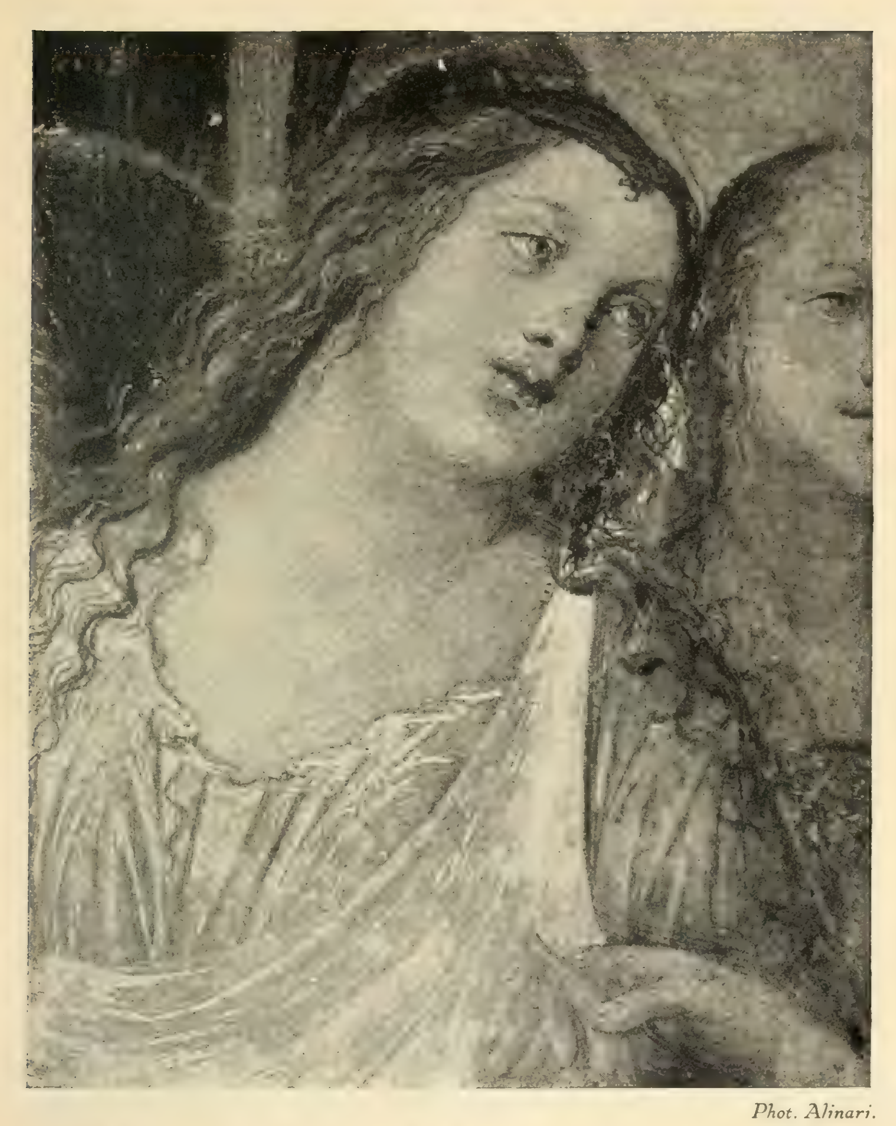
Die anwesenden Offiziere erkannten sofort den Soldaten und der Kommandant ließ ihn bestrafen.



Phot. Lombardi, Siena.

Sodoma. Tänzerinnen. Fresko. Monte Oliveto Maggiore.





Phot. Alinari.

Sodoma. Eine Tänzerin. Fresko in Monte Oliveto Maggiore.





Phot. Alinari.

Sodoma. Selbstportrait des Malers. Fresko in Monte Oliveto Maggiore.



Dieser Vorfall verbreitete Bazzis Ruhm auch unter den Spaniern, fortan bekam er von der Offiziersgruppe zahlreiche Bestellungen für Porträts.

Kehren wir jedoch nach Monte Oliveto zurück.

Ein Gemälde im Kreuzzug erregt — modern ausgedrückt — als Genrebild unser besonderes Interesse. Eine schöne Architektur teilt das Fresko in zwei Teile, wie auf der Bühne der modernen französischen Komödie, wo gleichzeitig zwei Handlungen spielen.

Linkerhand ringt die Amme des heil. Benedikt verzweifelnd die Hände, weil sie einen Topf zerschlagen hat, während Benedikt, ein schöner Jüngling, betet, Gott möge der redlichen Dienerin den Schaden ersetzen. Es scheint, daß der Topf Körner enthielt, die nun ein Huhn emsig aufpickt.

Rechterhand steht Sodoma in prunkendem Rittermantel vor dem Hause des heil. Benedikt und spricht wie im Namen des Heiligen zu einer herannahenden Menschenschar, an deren Spitze eine schlanke Frau mit einem etwa zehnjährigen Mädchen steht.

So oft es nur anging, verewigte sich Bazzi in seinen Gemälden. Hier haben wir ein sehr charakteristisches Selbstporträt aus seiner Jugend vor uns. Die Linke auf den Degen gestützt, ein Barett auf dem Kopfe, hat er einen golddurchwirkten Mantel an, den er von einem reichen Mailänder, der in den Orden eintrat, zum Geschenke bekommen hatte; das Haar fällt über die Schultern hinab; dazu der schelmische Blick, die dichten Brauen, die starken Lippen, der volle Ausdruck von Selbstzufriedenheit im ganzen Gesichte — so steht er da, als wollte er sagen: »Sehet nur her, einen so prächtigen Kerl wie mich findet ihr in ganz Siena nicht mehr!« Zwei Dachse liegen ihm zu Füßen, und der berühmte Rabe leistet ihm auch Gesellschaft.

Die klösterliche Tradition behauptet, daß die an den Künstler herantretende Frau seine Gattin sei und das Mädchen seine Tochter, die später den Maler Riccio geheiratet habe. Das ist aber nicht gut möglich, denn Bazzi war damals noch ledig und hatte keine zwölfjährige Tochter.

Diese Frau tritt in recht absonderlicher Tracht auf. Sie trägt eine männliche Tunika, die auf der rechten Schulter geknüpft ist, und Sandalen; die Beine sind bis über die Knie entblößt. Die angebliche Tochter des Künstlers ist auch nicht zu sehr bekleidet. Im Kloster kann Bazzi die Frauenbildnisse nur aus dem Gedächtnisse

oder nach mitgebrachten Skizzen gemalt haben, denn bis zum XVIII. Jahrhundert war es den Frauen nur gestattet, bis zur ersten Klosterpforte zu kommen, zu jener Art von Bastei, die Figuren der Robbia zieren. Zu den schöneren Fresken des Olivetaner Chiostros ist auch ein Bild zu zählen, auf dem der heil. Benedikt zu Rosse das väterliche Haus verläßt, um nach Rom zu reisen, wo er studieren soll. Die Zeichnung ist vortrefflich, die Gestalten lebensvoll und charakteristisch — kurz, eine vollendete Komposition. Für dieses und einige andere Gemälde mußten die Mönche je zehn Dukaten in Gold bezahlen; für die übrigen gaben sie bloß je sechs. Als diese »billigen« Bilder etwas flüchtiger ausfielen, machten ihm die Väter Vorwürfe; er entgegnete ihnen aber, daß sein Pinsel nach dem Klange des Goldes tanze. Für diese Knauserei rächte sich Antonio an den Mönchen, wo er konnte, und malte ihre Schwächen oder machte ihnen lange Nasen und Doppelkinne. Mit wunderbarer Wahrheit verstand er es, Hinterlist und heuchlerische Demut zu charakterisieren. Eine interessante Galerie solcher Typen bildet insbesondere ein Bild, worin Einsiedlermönche den heil. Benedikt um seinen Schutz bitten. Gleich der erste unter ihnen, der vor dem künftigen Abt kniet, ist ein Fuchs in der Kutte, schlau, falsch und hinterlistig. Alle sind aus dem Leben gegriffen und Bazzi muß das ganze Kloster porträtiert haben. Wo er aber weltliche Gestalten nötig hatte, da suchte er sich dieselben unter seinen Bekannten in Siena. Häufig frappieren uns auch edle Mönchköpfe, von Güte und Hoheit strahlend. Als ihm die Väter trotz der Schönheit dieser Typen nicht mehr als sechs Dukaten zahlen wollten, machte er sich die Arbeit leichter, indem er sich das Malen der Hände schenkte, die er in den Ärmeln verschwinden ließ.

Besonders hervorgehoben zu werden verdient noch eine Gruppe von Sängern auf einem Bilde, das den heil. Benedikt darstellt, wie er über zwei Mönche den Bann ausspricht. Diese Gestalten sind so vortrefflich, so voll Kraft und Feuer wiedergegeben, daß man fast glaubt, sie singen zu hören. An Lebhaftigkeit der Zeichnung lassen sie sich nur mit den bekannten Sängern Donatellos vergleichen.

Wie ganz anders als in diesen Szenen, die dem friedlichen Klosterleben entnommen sind, zeigt sich Sodoma in einem gleichfalls prachtvollen Fresko, das die Einnahme Monte Cassinos durch die Goten zum Gegenstand hat. Hier führt er uns ein lebensprühendes

Kriegsbild mit prächtigen Rossen und martialischen Gestalten vor Augen. Ganz eigenartig fällt ein Barbar auf, eine echte Mongolengestalt; das Prototyp kann Sodoma weder in Mailand noch in Siena unter der heimischen Bevölkerung gesehen haben. Wir müssen daher annehmen, daß ihm einer der zahlreichen aus dem Orient importierten Sklaven Modell gestanden ist.

Wenn man dieses Bild mit anderen Kompositionen des Meisters vergleicht, die ohnehin schon durch die große Verschiedenheit ihrer Typen und reizenden Frauengestalten fesseln, dann erst gewinnt man die richtige Vorstellung von der riesigen Vielseitigkeit Sodomas. Man weiß nicht, was man mehr bewundern soll, die Klarheit der Komposition und die jugendliche Kraft der Ausführung oder die Schönheit der Landschaft und Architektur. Besonders in den architektonischen Motiven finden wir hie und da klassisch-römische Reminiszenen. Bazzi muß Zeichnungen zur Verfügung gehabt haben, die von römischen Bauwerken aufgenommen waren und im Kreise die toskanischen Maler von Hand zu Hand gingen.

Auch die Grotesken in den Zwischenfeldern zu Monte Oliveto zeugen von seiner reichen Phantasie. Antonio war ein ornamentales Genie; das hat er zur Genüge bewiesen sowohl hier wie in San Domenico, nicht minder im Palazzo pubblico wie in der römischen Farnesina.

Außer den Fresken im Chiostro hinterließ Bazzi noch eine ganze Reihe von Bildern auf den Wänden dieses Klosters. Auf der großen Stiege zum Dormitorium malte er eine »Krönung der Muttes Gottes« und einen »Christus, der unter der Kreuzeslast zusammenbricht«, über der Tür der einstigen Abtwohnung eine »Madonna mit dem heiligen Petrus und Michael« und zahlreiche andere Fresken, im ganzen zweiunddreißig Bilder außer den Ornamenten und Porträts der Ordensgeneräle, mit denen er das Chiostro ausgeschmückt hat.

Dieses Riesenwerk nahm eine verhältnismäßig kurze Zeit in Anspruch. Bereits 1506 finden wir den Meister wieder in Siena, wo er abermals einen kreuztragenden Christus für die Kapelle Buoninsegni in San Francesco malte. Leider fiel auch dieses Bild dem Brande von 1655 zum Opfer.

Im Jahre 1507 reiste Antonio nach San Geminiano, wo er die Kapelle del carcere mit Fresken zierte, die leider zugrunde gegangen sind.

V.

Das Jahr 1507 sollte in Bazzis Laufbahn eine wichtige Epoche bilden. Damals kam nämlich der reiche römische Bankier Agostino Chigi, der aus einem sienesischen Geschlechte stammte, nach Siena, um mit der Republik betreffs Abtretung der Burg Porto Ercolo zu verhandeln. Da lernte er unseren lustigen »Mataccio« kennen, der ihm so gut gefiel, daß er ihn nach Rom mitnahm, wo eben Julius II. zahlreiche Künstler zur Ausschmückung der vatikanischen Stanzen um sich versammelte.

Für Antonio konnte dieser Aufenthalt in Rom verhängnisvoll werden, da er sich daselbst mit dem ganzen jungen, tollen Künstlervolk befreundete. Zum Glück blieb ihm aber keine Zeit, müßig zu gehen; denn der Papst spannte ihn sofort ins Joch und beauftragte ihn, gemeinsam mit Rafael das Gewölbe der Camera della Segnatura auszuschmücken. Antonio malte die ganze architektonische Einteilung und Ornamentation der Decke, während Rafael die von Bazzi freigelassenen Medaillons mit seinen Kompositionen ausfüllte. Nur das Medaillon in der Mitte, in dem Putten voller Verve spielen, hat Sodoma gemalt. Diese wichtige Arbeit hat er in der zweiten Hälfte des Jahres 1509 beendet.

Vasari, der immer gegen Sodoma voreingenommen ist, schimpft über ihn: »Dieses Vieh«, sagt er, »vertrödelt in Rom mit seinen Bestien und Possen viel Zeit, wälzte sich auf dem Boden und brachte die Arbeit nicht vorwärts, während Rafael, die Güte und Bescheidenheit selbst, fleißig arbeitete«. So arg war die Sache aber nicht.

In die Zeit des kurzen Aufenthaltes Sodomas in Rom, allem Anscheine nach in das Jahr 1510, fällt auch seine Ausschmückung des Palazzo Chigi mit Fresken geschichtlichen und mythologischen Inhalts, nach Motiven aus Caesar und Ovid. Chigi war ein Kenner und hätte eine mittelmäßige Ausstattung seiner Gemächer, die an Pracht mit den päpstlichen wetteiferten, niemals geduldet. Somit unterliegt es keinem Zweifel, daß es sich hier um bessere Arbeiten gehandelt hat. Leider sind alle diese Fresken der Vernichtung anheimgefallen.

Im Herbste 1510 finden wir Antonio wieder in Siena, wo er den Vorsatz gefaßt haben muß, in sich zu gehen und ein solider Mensch zu werden; denn er verheiratete sich mit der Tochter des Besitzers

der »Locanda della Corona«, einem Mädchen aus sehr guter Familie, »una fanciulla nata di buonissime genti«. Sie hieß Beatrice und erhielt von ihrem Vater Luca de Galli 450 Goldgulden, also eine recht ansehnliche Mitgift. Dem jungen Paar ward im ersten Jahre ein Sohn beschert, den Girolamo Genga aus Urbino, ein Kollege des Künstlers, aus der Taufe hob. Bazzi gab dem Knaben, den er zum Maler prädestinieren wollte, den recht gesuchten Namen Appelles; doch starb das Kind noch in den Windeln. Im zweiten Jahre kam eine Tochter zur Welt, die später Riccio, Antonius Schüler, geheiratet hat. Nach diesen zwei Jahren scheint das Eheglück sehr fraglich gewesen zu sein, wenn auch Antonio mit der Frau weiter zusammenwohnte und es zu einer eigentlichen Trennung nicht gekommen ist. Doch können wir getrost annehmen, daß er kein musterhafter Gatte war.

Um diese Zeit (1513) begegnen wir zum erstenmal dem Namen »Sodoma«, der dem Meister fürs ganze Leben blieb. Einer seiner neuesten Biographen, Oberst Cesare Faccio, meint, daß dieser Beinamen, »nomignuolo«, anfangs ganz harmlos und bedeutungslos war, wie ihn sich die Jungen in der Schule gaben und wie ihn Bazzi später als Sportsnamen verwendete. Tatsächlich hat er seine Pferde zum sienesischen Pallio von 1513 und zum Florentiner Rennen von 1515 unter dem Namen »Sodoma« angemeldet. Bei diesem Rennen in Florenz wäre er fast ums Leben gekommen. Denn als sein Pferd auf der Bahn der heil. Barbara siegte und die Jungen laut den Namen des Eigentümers »Sodoma! Sodoma!« riefen, erregte dies bei den älteren Leuten großes Ärgernis, und es fehlte nicht viel, so wäre der arme Sodoma samt seinem siegreichen orientalischen Rassepferde gesteinigt worden. Den Florentinern erschien es höchst unanständig, daß auf der Bahn der heil. Barbara ein Sodoma siegen sollte.

Cesare Faccio ist der Ansicht, daß Antonio anfänglich »Sodona« hieß und erst später »Sodoma« gerufen wurde. Diese Frage ist heute schwer zu entscheiden. Seine Biographen, glaube ich, moralisieren viel zu viel, statt sich ernstlich mit der wahren Genialität seiner Natur zu befassen. Daß er den Beinamen keineswegs übel nahm, bezeugt am besten seine berühmte Steuererklärung, die er im vierundfünfzigsten Lebensjahr, offenbar für die Bicherna, abgefaßt hat.

Wir bringen hier das in einer launigen Stunde geschriebene Dokument:

»Ich, Meister Johann Sodom, Lochflicker meines Zeichens, bringe euch, meinen ehrsamen Mitbürgern, zur Kenntnis, was alles ich mein Eigen nenne und wie groß mein Besitzpfennig ist: Erstens also habe ich einen Garten am »Fonte nuovo«, wo ich säe und andere Leute ernten. Dann in Vallerozzi als Wohnung ein Haus, zu dem auch noch ein Prozeß mit Niccolò de' Libri gehört.

»In meinem Stalle stehen acht Pferde, die Leute nennen sie nicht anders als meine Lämmer und mich den Leithammel. Ferner besitze ich einen Affen; dazu einen Raben, der sprechen kann, letzteren nur aus dem Grunde, damit er einem Esel von Theologen, der im Kloster eingesperrt gehalten wird, das Reden beibringe.

»Überdies habe ich eine Eule, um Hexen gruseln zu machen, zwei Pfauen, zwei Hunde, zwei Katzen, Sperber und andere Raubvögel, sechs Hennen und achtzehn Küchlein, zwei maurische Hühner und noch viele andere Vögel, die aufzuzählen nur verwirren könnte.

»Fast hätte ich das Wichtigste vergessen, drei scheußliche böse Bestien — meine drei Frauenzimmer.

»Endlich besitze ich noch dreißig erwachsene Kinder und Eure Exzellenzen müssen mir wohl zugeben, daß ich es in dieser Beziehung mit jedem Großgrundbesitzer aufnehmen kann. Wer nur Vater von zwölf Kindern ist, der darf nach dem Gemeindestatut nicht zu den Kommunallasten herangezogen werden. Damit will ich mich Euch denn zu Gnaden empfohlen haben. Lebt wohl!

Sodoma, Sodoma derivaturo a. Sodona.«

Trotz seines Leichtsinns arbeitete er diese vier Jahre viel und kam bis 1514 nicht über die Grenzen von Toskana. Er malte im Colle di Val d'Elsa eine Madonna mit dem Kinde auf dem Schoße und mit der heil. Katharina und Lucia zu beiden Seiten. Vor dem Throne der Madonna kniet der heil. Johannes mit dem symbolischen Adler und der alte S. Girolamo mit dem Löwen. Dieses an eigenartigen, Sodoma charakteristischen Schönheiten reiche Gemälde hat ein Cavaliere Roselli del Turco aus Florenz für 1200 Scudi an die Galerie von Turin verkauft, wo es sich noch gegenwärtig in guter Verwahrung befindet.

Im Jahre 1513 hielt sich Sodoma zum zweitenmale in San Geminiano auf, und bei dieser Gelegenheit schmückte er die Loggia gegenüber der Kollegiatkirche mit Fresken aus; nur zwei kleine Engel sind davon erhalten.

Als echter Tierliebhaber malte er damals in Siena einem gewissen Agostino del Bardi die Fassade des Hauses für ein schönes Pferd. Bardi muß dabei ein ausgezeichnetes Geschäft gemacht haben, denn die Fresken sollen sehr schön gewesen sein. Regen und Schnee haben sie allerdings im Laufe der Zeit zerstört.

Auch Agostino Chigi vergaß seinen Liebling nicht. Als nach Julius' II. Tode (1513) unter Leo X. das Kunstleben von neuem erwachte, brachte der Bankier den Meister nach Rom und betraute ihn mit der Ausschmückung seiner Villa auf Lungara, genannt Farnesina. Nach einer Überlieferung, die zwei Skizzen in den Uffizien und in der Wiener Albertina bestätigen, führte dort Sodoma einen ganzen Bilderzyklus aus der Geschichte Alexanders des Großen aus. Alle Bilder sind übermalt worden, ausgenommen zwei, die heute noch Zeugnis ablegen vom Talente Sodomas und jeden Vergleich mit Rafael kühn aushalten. Eines zeigt die Familie des Darius vor Alexander, das andere den Moment, wo Alexander der schönen Roxane seine Krone anbietet.

Das letztere Bild ist die Perle der Fresken Sodomas. Unter einem prächtigen Portikus, hinter dem sich die lachende toscanische Landschaft ausbreitet, steht Roxanes Lager; die reizende Königstochter, leicht umhüllt, erhebt sich soeben zur Morgentoilette, als Alexander ihr mit liebesdurstigem Blicke naht, um ihr die Krone anzutragen. Die Liebesgötter wissen, daß es hier für sie nicht wenig zu schaffen gibt, denn sie tummeln sich überall umher, die lächelnden, ausgelassenen Götterkinder: die einen ziehen die schöne Frau bei den Füssen und beim Hals zu Alexander hin, andere lassen am Säulenbett und unter der Decke ihre übermütige Laune aus, noch andere haben den Schild des Helden ergriffen und schlagen Purzelbäume über ihn. Einer der zwei Gefährten Alexanders, schlank wie Apollo, vergeht vor Bewunderung beim Anblicke der schönen Frau, während die Dienerinnen Roxanens, hinter dem Lager versteckt, neugierig zusehen. Das Bild ist in Freude und Frohsinn gebadet, die Gestalten Roxanens, Alexanders und seines jugendlichen Begleiters gehören zu den schönsten der italienischen Malerei.

Der Komposition scheint Lucians Beschreibung eines ähnlichen Gemäldes des griechischen Malers Alzion zugrunde zu liegen. Aber Sodoma hat die Idee ganz neu gestaltet.

Damals muß unser Künstler viele interessante Bekanntschaften in Rom gemacht haben. In engere Beziehungen trat er zu Pietro Aretino, mit dem er vereint die Zeit recht froh verbrachte. Nach mehr als dreißig Jahren (1545) ruft Aretino dem sienesischen Maler in einem Briefe aus Venedig noch einmal diese schönen Tage in die Erinnerung zurück. Es scheint, daß Sodoma damals auch mit Leonardo da Vinci zusammentraf, der mit Giuliano Medici zur Krönung Leos X. nach Rom gekommen war.

Dieser zweite römische Aufenthalt hat ihn überhaupt sehr vorteilhaft beeinflußt, denn als er nach Toskana heimkehrte, ging er sehr energisch an die Arbeit und fertigte in dieser Periode zahlreiche seiner gediegensten Bilder und Fresken.

Direkt von Rom zog er nach Piombino (1515), wo Jacopo V. d'Appiano ihn sehr lieb gewann. Außer dem bedungenen Preis für gelieferte Gemälde erhielt er überreiche Geschenke und allerlei kleine Tiere. In einem Briefe vom 18. Juni 1515 empfahl Jacopo Sodoma, als dieser zu den Wettrennen, »a far correre sui cavalli«, reiste, an Lorenzo Medici. Das waren eben jene unglückseligen Rennen, aus denen er kaum mit dem Leben davonkam.

In dieser Zeit, um das Jahr 1517, entstand jener schöne an die Säule gefesselte Christus, als Fresko für die Franziskaner gemalt und von dort 1842 in die Akademie übertragen. Wir sehen nur das Fragment eines großen Bildes, das die Szene vor Pilatus auf prächtigem architektonischen Hintergrunde darstellte. Auf dem ganzen Fresko sollen viele unvergleichliche Gestalten gewesen sein, darunter ein Selbstporträt Sodomas. Sowohl in Hinsicht auf den edlen Gesichtsausdruck als auch die vortreffliche Anatomie des Körpers und das warme Kolorit ist dieser Christus eines der wertvollsten Werke des Meisters.

Die Gestalt des Erlösers erscheint wie gemeißelt und beweist, wie eingehende Studien Sodoma gemacht, wie ausgezeichnet er die Anatomie des menschlichen Körpers gekannt hat.

Er muß es auch in der Bildhauerei weit gebracht haben, denn eine im Archiv des Sieneser Domes befindliche Urkunde weiß davon zu erzählen, daß die Domverwaltung ihm den Auftrag erteilte,

Modelle für zwei Apostelstatuen auszuführen, die dann in Bronze gegossen werden sollten. Die Bildhauerpraxis muß er sich in der Schule zu Vercelli angeeignet haben, wie der treffliche Maler Gaudenzio Ferrari, der ebenfalls ein geschickter Bildhauer war.

Neuere Kritiker weisen Sodoma noch andere plastische Werke zu. Morelli glaubt, daß die »Auferstehung«, ein Relief in der Kathedrale neben dem Altar, von seiner Hand sei. Frizzoni behauptet dasselbe von den Statuetten des heil. Bernardino und der heil. Katharina, die auf der Stiege zum Oratorium des heil. Bernardino sich befinden. Sodoma hatte offenbar zur Bildhauerei große Neigung, da er in seinem Studio zu Siena eine stattliche Sammlung von Fragmenten antiker Marmorwerke besaß. In Bezug auf anatomische Schönheit des menschlichen Körpers läßt sich mit der besprochenen Gestalt Christi wohl nur sein heil. Sebastian vergleichen. Zweimal hat er diesen Heiligen gemalt: einmal in Öl für die Fahne der Bruderschaft des heil. Sebastian im Terzo Camollia, das andere Mal al fresco in San Spirito. Die Fahne gehört jetzt zu den wertvollsten Schätzen der Uffizien.

In der Gestalt des heil. Sebastian wollte Sodoma wohl das Ideal männlicher Schönheit verherrlichen. In der Auffassung dieses Ideals trifft die Renaissance mit der Antike zusammen. Sowohl im Apollo vom Belvedère als in Sodomas heil. Sebastian ist etwas Weiches, Weibliches. Die Renaissancemaler wollten im heil. Sebastian eine christliche Gestalt schaffen, die an leiblicher Schönheit mit Apollo wetteifern könnte. Sodoma ist darin am weitesten gegangen. Während jedoch die antiken Künstler ihrem Apollo keine Seele einzuhauchen vermochten und sich lediglich auf die anatomische Schönheit beschränkten, brachten es die Meister der Renaissance, in erster Linie aber Sodoma, zustande, die physische Schönheit durch den Ausdruck, wenn nicht des vollständigen Schmerzes, so doch des Leidens zu adeln. Der physische Schmerz hätte das Antlitz dieses schönsten der Menschen entstellt, und so beschränkten sie sich denn darauf, nur den veredelnden sittlichen Schmerz zum Ausdruck zu bringen.

Die Pfeile, die im Leibe des heil. Sebastian stecken, tun der Schönheit des Körpers keinen Abbruch, scheinen spurlos an ihm vorüberzugehen und sind untergeordnet, fast nebensächlich, eine Art Symbol, das nur zu Illustration der ganzen Situation dient.

Im Jahre 1518 arbeitete Sodoma mit zwei anderen Malern, Pacchia und Beccafumi, denen wir später noch begegnen werden, an den Fresken im oberen Oratorium der Bruderschaft des heil. Bernardino. Dieses bis heute recht gut erhaltene Oratorium ist ein wichtiges Museum der sienesischen Kunst aus der ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts geworden. Nicht groß, mit sehr schön geschnitzter Holzdecke, die von Ventura di Giuliano Turapilli 1496 gefertigt wurde, gemahnt es durch seinen reichen Schmuck an die venezianischen »Scuole«. Von Sodomas Hand stammen hier folgende Bilder: eine Madonna mit Heiligen, der Besuch der heil. Elisabeth, die Himmelfahrt und Krönung Mariä. In allen drei Kompositionen zeigt sich der Maler auf der Höhe seines Talents, frei von jenem »flüchtigen Pinselstrich«, den er sich bisweilen auf Monte Oliveto geleistet hatte.

Die »Presentazione della Madonna al tempio« erinnert in der Anordnung sehr an die schon besprochenen »Verführerinnen«. Auch hier kontrastiert in einer prächtigen Renaissancehalle die Männergruppe auf der einen Seite mit der der Frauen auf der anderen: die Vorstellung der Madonna vor dem Hohenpriester kommt erst in zweiter Linie in Betracht und scheint mehr eine untergeordnete Handlung zu sein. Besonders fallen zwei schöne Gestalten auf, in denen wir frühere Typen des Meisters wiedererkennen. Jener herrliche Jüngling ist gewiß derselbe, der als Sebastian und nackter Begleiter Alexanders des Großen Modell gestanden hat, während wir in der an der Spitze der zweiten Gruppe stehenden jungen Frau unschwer die schöne Tänzerin aus dem Bilde in Monte Oliveto wiederfinden, nur daß sie hier würdevoll und nicht mit herausforderndem Blick auftritt, sondern züchtig, wie es sich an heiliger Stätte geziemt.

Sehr schön ist die »Himmelfahrt Mariä«, im Aufbau ähnlich der in altsienesischer Manier gemalten »Himmelfahrt« Balduccis in S. Spirito, doch mit dem Unterschiede, daß wir es hier mit der Hochrenaissance und dort noch mit Archaismus zu tun haben. Im Gesichtsausdruck der Madonna Sodomas liegt eine gewisse Verwandtschaft mit der Madonna Balduccis, die ihm offenbar im Geiste vorgeschwebt hat. Liebliche Engelscharen umschwärmen neckisch die Madonna und unten knien, wie gewöhnlich, anbetende Heiligengruppen.

Außer vier großen Fresken hat hier Sodoma noch drei Heilige gemalt: Ludwig, Antonius von Padua und Franziskus, alle drei als Statuen, welche die Zwischenfelder ausfüllen. Der heil. Franz ist dem Meister besonders gut gelungen, und ich möchte sagen, daß der Maler hier dem Heiligen von Assisi Genugtuung geleistet hat für all das, was frühere Künstler an ihm verbrochen hatten. Kein Heiliger ist — von Giotto angefangen — mit einem so häßlichen abstoßenden Gesicht dargestellt worden wie eben der heil. Franziskus. Offenbar vermochten die Künstler sich nicht zur Höhe dieses originellen, über alles erhabenen Geistes emporzuschwingen. Sodoma aber schreckte vor dieser Aufgabe nicht zurück, und er traf die Erhabenheit dieser heiligen Seele am besten.

Zur selben Zeit, um 1518, vollendete er eines seiner hervorragendsten und gelungendsten Bilder, die »Anbetung der heiligen drei Könige«, im Auftrage der Brüder Giovanni und Arduino Arduini für die Kirche des heil. Augustinus in Siena; heute ist das Gemälde in der Capella Piccolomini zu sehen. Auch auf diesem Bilde hat er sein Selbstporträt in der Verkleidung eines Hirten angebracht, der hinter einem Baume den angekommenen Königen zusieht. Der Künstler macht hier den Eindruck eines vierzigjährigen Mannes; er hat einen durchdringenden Blick und ist glatt rasiert. Neben der »Kreuzabnahme« ist die »Anbetung der heiligen drei Könige« mit ihren schönen Gestalten, die auf dem Hintergrunde einer abwechslungsreichen Landschaft gruppiert sind, wohl das am sorgfältigsten ausgeführte Altarwerk Sodomas.

Jedem Besucher der sienesischen Galerie fällt das Fragment eines größeren Freskos auf, das Christus in der Vorhölle darstellt, mit Adam und Eva, die an einem Baume lehnen. Dieses Fragment ist alles, was von einer ganzen Serie von Bildern, die Sodoma für die Bruderschaft Santa Croce gemalt hat, übrig geblieben ist. Von den fünf Fresken sind zwei gänzlich zugrunde gegangen, zwei — schlecht restauriert — hat man in die Kirche des heiligen Eugen außerhalb der Stadtmauern gebracht; diese stellen den Zug auf den Kalvarienberg vor und Christus, wie er auf dem Ölberg betet. Das obenerwähnte noch vorhandene dritte Bild »Christus in der Vorhölle« ist 1841 in die sienesische Galerie gekommen. Die berühmte Eva weist eine gewisse Ähnlichkeit mit der schönen Leda in der Galerie Borghese auf.

Bourget sagt in seinen »Sensations d'Italie«, daß Sodoma, wenn er weiter nichts als diese Eva gemalt hätte, schon einer der größten Maler wäre.

Der Meister schien wahrhaft unerschöpflich in der Wiedergabe liebreizender, wonniger Frauen zu sein. Zu Beginn des Jahres 1518 sandte er Leo X. ein Gemälde, »Lucretias Tod«, zum Geschenk. Die römische Heldin war nackt dargestellt und das Bild gefiel dem Papste derart, daß er den Künstler zum Danke mit den Insignien eines cavaliere della milizia aurata auszeichnete. Jeder Kunstmäzen wollte nun eine Lucretia von Sodoma haben, und so hat der Meister dieses Thema, so viel uns bekannt ist, noch zweimal variiert. Die Galerie von Hannover besitzt auch eine, allerdings nicht ganz nackte Lucretia, die aus dem Nachlasse Kestners, des ehemaligen deutschen Gesandten beim Vatikan, stammt; noch eine andere Lucretia Sodomas befindet sich im Turiner Museum.

Sodomas Ruhm stieg dermaßen, daß Mantua und Ferrara ihn auch besitzen wollten. Im Jahre 1518 oder 1519 zog unser »Eques Senis« — so unterzeichnete er sich jetzt — nach Mantua, wahrscheinlich auf Einladung des Marchese Gonzaga. Hier ruhten seine Hände nicht; volle sieben Jahre arbeitete er an beiden Höfen (1518 bis 24). In dieser Zeit trat er in nähere Beziehungen zu Isabella d'Este und dem Hofe in Ferrara.

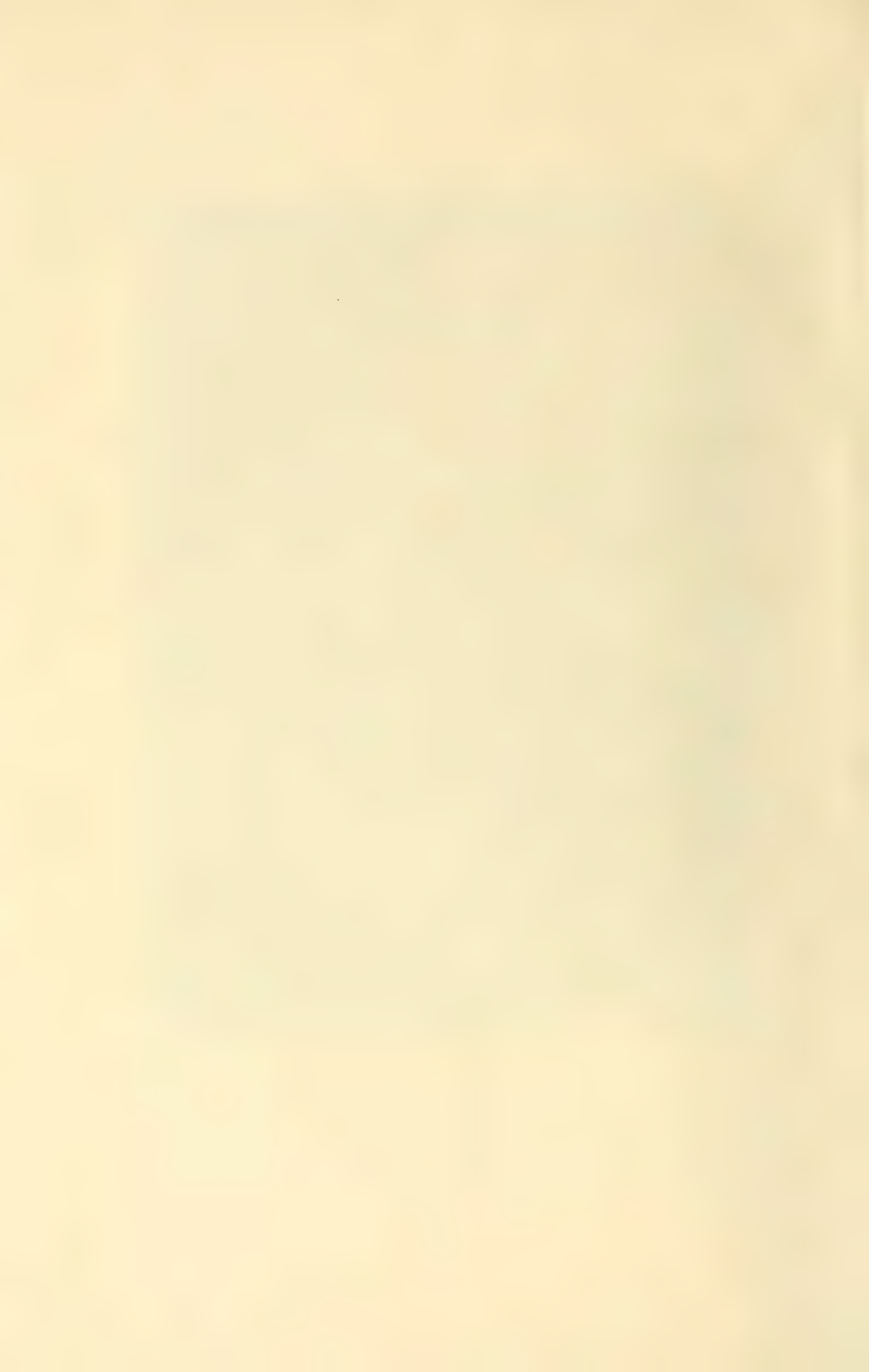
Für die Gonzagas malte er eine Madonna mit dem Kinde und dem heil. Franziskus, den heil. Georg, wie er den Lindwurm tötet, und noch eine Lucretia. Das Bild des heil. Georg befindet sich jetzt im Besitze von Mr. Cook in Richmond, die anderen Gemälde sind in verschiedenen Galerien, vielfach noch unter fremdem Namen.

Während dieser sieben Jahre weilte Antonio auch in der Lombardei, zum erstenmale seit seiner Jugend. Auch da war er nicht müßig. In einigen Schöpfungen aus dieser Zeit fühlt man den mächtigen frischen Hauch Leonardos, vor allem in jener wundervollen Madonna in der Brera zu Mailand, die man Leonardo selbst zuschreiben möchte, hätte man keine verbürgten Zeugnisse dafür, daß sie ein Werk des Sienesen ist. Aus dieser Schaffensperiode ist in Vaprin d'Adda noch ein herrliches Fragment unter dem Namen der Madonna Melzi erhalten, das bis vor kurzem Leonardo zugeschrieben wurde; ferner eine Madonna mit dem Kinde in der Sammlung Morelli, eine Madonna in der Galerie Layard in Venedig, eine



Phot. Alinari.

Sodoma. Adam und Eva. Fresko. Siena, Akademie.





Phot. Alinari.

Sodoma. Madonna. Mailand, Brera.





Phot. Alinari.

Sodoma. Ohnmacht der heil. Katharina. Fresko. Siena, S. Domenico.



büßende Magdalena bei Dr. Frizzoni, zwei heil. Familien im Palazzo Bianco zu Genua und in der Pinakothek Carrara zu Bergamo, endlich eine Mutter Gottes, die über dem Leichnam ihres Sohnes weint, mit Maria Magdalena in der Tommasokirche zu Mailand. Es ist ganz unmöglich, alle kleineren Werke Sodomas aufzuzählen, die aus der Zeit seines Aufenthaltes in der Lombardei stammen, doch muß ich hier noch eine Madonna in der Sammlung Ginouillhac zu Mailand erwähnen, die den Einfluß Leonardos besonders deutlich zeigt.

Ende des Jahres 1524 oder im Laufe des Jahres 1525 kehrte er nach Siena zurück. Hier finden wir ihn mit den Fresken der heil. Katharina in San Domenico beschäftigt, seinem Monumentalwerk. Gerade diese Fresken — wohl das bekannteste Werk Sodomas — haben vornehmlich den Ruhm des Meisters begründet.

Besonders berühmt wurde das Bild links vom Altar, das die Ohnmacht der Heiligen nach der Stigmatisation darstellt: unter einem reichen Portikus mit weitem, poetisch landschaftlichem Hintergrunde ist die Heilige, von Fasten und Beten erschöpft, hingesunken; zwei Ordensschwestern halten sie; in den Wolken schwebt, umgeben von Engeln, Christus; die Gestalt des Heilands ist im Verhältnis zu seiner Umgebung etwas zu groß und zu massig. Nach dem Anblick dieses Bildes behauptete Baldassare Peruzzi, kein zweites gesehen zu haben, auf dem die Ohnmacht natürlicher dargestellt wäre. Und in der Tat, wir sehen förmlich, wie die zu Boden sinkende Heilige ganz die Herrschaft über die Muskeln verliert und von jener absoluten Kraftlosigkeit übermannt wird, die so schwer wiederzugeben ist. Dabei hat die Gestalt nichts Abstoßendes. Diese drei Nonnen in ihren weißen Gewändern sind eine der schönsten weiblichen Gruppen, welche die Malerei des XVI. Jahrhunderts hervorgebracht hat. Das Fresko ist denn auch das idealste Denkmal geblieben, welches die Kunst der großen sienesischen Asketin errichtet hat. Überhaupt besitzt die christliche Malerei, die doch so reich an weiblichen Gestalten von fast überirdischer Schönheit ist, nur wenige so entzükkende Frauengruppen wie eben diese drei Nonnen. Schwer ist damit in Einklang zu bringen, daß gerade ein so sinnlich veranlagter Künstler, wie Sodoma es war, ein Schrecken der Klöster, der das Weib gering schätzte und eher alles andere sein konnte, denn ein Tugendheld, nicht nur hier, sondern noch in anderen Werken weib-

liche Gestalten geschaffen hat, die, losgerissen von der Erde, wahrlich nicht des Heiligenscheines bedürfen, um als Wesen höherer Art erkannt zu werden. Übrigens ist dieses Bild aus der an großen Talenten so überreichen Zeit der Renaissance nicht das einzige Beispiel für einen inneren Widerspruch zwischen dem Wesen des Künstlers und seinem Werk. War doch auch Pietro Perugino, der Schöpfer des Madonnentypus der umbrischen Schule, als ein so großer Skeptiker in Glaubenssachen bekannt, daß es nicht möglich war, ihn von der Unsterblichkeit der Seele zu überzeugen.

Das Fresko rechts vom Altar, das den Moment darstellt, wo der Engel Katharina die Hostie bringt, ist nicht so gut gelungen. Am wenigsten sympathisch aber berührt uns das große Gemälde auf der Kapellenwand links, welches die Illustration zu einer Legende bildet, wonach die Heilige die Seele eines Verbrechers gerettet hat, der sich auf dem Gange zur Richtstätte nicht bekehren und mit Gott versöhnen wollte. Wir sehen die Leiche des Hingerichteten, der Scharfrichter steckt eben das Schwert in die Scheide und ein Knecht will den Toten zur Seite schaffen — ein abstoßender Realismus beherrscht die ganze Handlung; den peinlichen Eindruck des blutüberströmten Geköpften kann weder die seitwärts kniende heil. Katharina mildern noch die vielen anderen herrlichen Gestalten.

Als Gegensatz zur abgehärmten heil. Katharina erscheint auf dem Bilde das schöne, robuste Mädchen, das mit auf der Brust gefalteten Händen betet. Leben sprüht aus diesem Kinde des Volkes, das durch eine derbe Schönheit an einige Gestalten Rafaels erinnert. Nicht in den Patrizierhäusern suchten die Renaissancemaler diesen Frauentypus, auf der Straße, am Brunnen, auf dem Feld, im Weinberg griffen sie ihn auf. Es ist das Weib mit den breiten Schultern, den runden, kräftigen Hüften und dem klaren Auge, das an Leib und Seele gesunde Weib.

Als Sodoma seine Fresken in San Domenico malte, muß er in seiner Menagerie ganz seltsame kleine Hunde gehabt haben, denn sowohl hier als auch im Oratorio San Bernardino treten sie auf den Plan. In San Domenico stürzt sich einer dieser Lieblinge wütend auf den Körper des Hingerichteten, während ein anderer in S. Bernardino sehr vertraulich einen der im Tempel versammelten Priester begrüßt.

Nach Vollendung der Fresken der heil. Katharina malte Sodoma

für die Bruderschaft »della morte« eine Bahre, von der selbst der dem Künstler mißgünstige Vasari gesagt hat, sie sei die schönste, die je gesehen worden. Noch heute kann man sie, zerlegt in vier Gemälde, in der Kirche de' Santi Giovanni e Genaro in Siena bewundern.

Kurz darauf begab sich Sodoma nach Florenz, wo er verschiedene Aufträge übernahm. Der wichtigste war die Ausführung der Fresken im Refektorium des Klosters Monte Oliveto hinter dem San Fredianotore. Nach Vasari sollen sie eilig ohne gründlichere Studien hingeworfen sein. Diese Beschuldigung paßt aber keineswegs auf das Fragment, das vor einigen Jahren Don Alfonso Focacci im Kloster entdeckt hat. Es handelt sich dabei um ein Bruchstück von einem sehr schönen »Letzten Abendmahl« mit Leonardischen Reminiszenzen.

Während seines Florentiner Aufenthaltes erkrankte Sodoma und lag im Juli 1527 im Ospedale Santa Maria Nuova danieder. Offenbar war die Krankheit eine schwere, denn sein Schüler Francesce Magagni, genannt Giomo del Sodoma, stahl Sodoma in der Meinung, der Meister werde nicht mit dem Leben davonkommen, aus dessen sienesischem Atelier verschiedene Gegenstände von künstlerischem Wert, darunter Bildwerke in Marmor, Bronze, Gips und Terrakotta, teilweise antike, sowie Handschriften über Malerei und Magie. Daß Sodoma auch an der Magie Interesse fand, darf uns nicht wundern. Zauberkünste und Weissagungen standen damals in hohem Ansehen, und der Sodoma im Charakter etwas ähnliche Benvenuto Cellini dachte während seines römischen Aufenthaltes weit mehr an die Nekromanten, als man bei einem solchen Zweifler vermuten möchte.

Von der Krankheit genesen, kehrte Sodoma nach Siena zurück, woselbst er in den Jahren 1529 und 1530 sehr viel arbeitete. Er schmückte im Rathause die sala del mappamondo aus und malte im Palast einige schöne, mächtige Gestalten: den heil. Viktor, Ansano und später Bernardo Tolomei. Prächtig ist die Gestalt des heil. Viktor: der Ritter steht da mit gezücktem Schwert in der Rechten und einen Palmzweig in der Linken, umgürtet mit einem reichen Panzer. Das Bild umschließt ein herrlicher Rahmen, der eine Nische darstellt, mit einer Ornamentation, die auf dem Gipfel der Renaissancekunst steht.

Das Offizierskorps der spanischen Besatzung wünschte in einer

der dortigen Kirchen für seine Andacht eine eigene Kapelle zu besitzen, zugleich als Grabstätte für seine Mitglieder. Die Gemeinde überließ ihnen eine der Kapellen von San Spirito, welche die Spanier natürlich ihrem Nationalpatron, dem heil. Jakob von Compostella weihten.

Die Ausmalung al fresco vertrauten sie Sodoma an. Besonders gut gelang ihm hier die Gestalt des Heiligen selbst, wie er in ritterlicher Rüstung auf einem feurigen Grauschimmel mit gezücktem Schwert über Leichen von Muselmännern einherstürmt. Karl V. soll von diesem Bilde so entzückt gewesen sein, daß er erklärte, seinen ganzen Marstall für ein solches Pferd hergeben zu wollen. Es scheint, daß der Kaiser Sodoma für die Ausstattung der Kapelle den Adel verliehen hat, um ihn dann noch, als er mit eigenen Augen jene herrlichen Fresken gesehen, mit dem Titel eines conte palatino auszuzeichnen (1536).

Auch in seinem Alter ruhte Sodoma nicht. Von der Riesenzahl der Gemälde aus jener Zeit sind einige von großem Wert. Im Jahre 1537 malte er die sogenannte Capella di Piazza im Rathause al fresco aus, später reiste er neuerdings nach Piombino zu Giacomo V. d'Appiano, arbeitete 1540 in Volterra für Galeotto Medici, zog nach Pisa, Lucca und San Ponziano, kurz überallhin, wohin man ihn berief.

In dieser Zeit entstand auch das »Opfer Abrahams« in Pisa, in dem besonders die weiche, weibliche Gestalt Isaaks durch ihre Zartheit auffällt. Tatsächlich haben wir aber hier wieder einen jugendlichen Apollo der Renaissance vor uns. Unter die trefflichen Werke seiner späteren Zeit gehört auch ein schönes Bild in der Capella di Piazza, das eine Madonna mit dem Kinde, den heil. Josef und Calixtus darstellt; den Hintergrund dieser Komposition bilden die Ruinen des Colosseums und der Basilika Konstantins.

Vasari, der bekannte Künstlerbiograph, berichtet, daß Sodoma endlich aufgerieben, altersschwach und arm nach Siena heimgekehrt und bald verschieden sei. Während seiner Krankheit habe er niemand gehabt, der ihn gepflegt hätte, und so sei er ins Spital gegangen, wo er binnen kurzem starb. Vasari nimmt es aber auch hier mit der Wahrheit nicht sehr genau. Nachdem er einmal Sodoma als einen unsittlichen, ausschweifenden Menschen und Müßig-



Phot. Alinari.

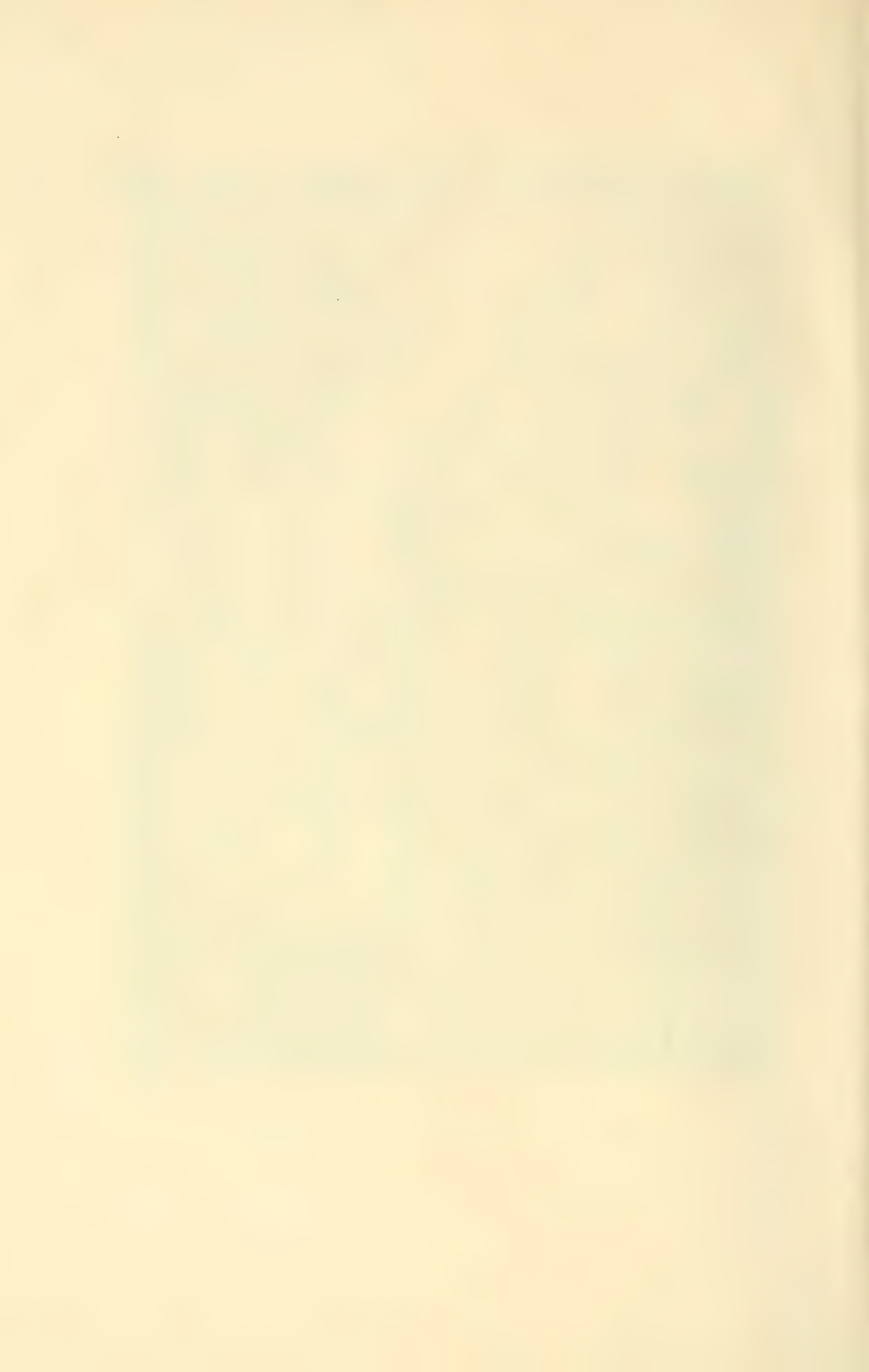
Sodoma. Heil. Jakob. Fresko. Siena, S. Spirito.





Phot. Alinari.

Sodoma. Heil. Viktor. Fresko. Siena, Palazzo comunale.



gänger geschildert hatte, mußte er ihn konsequenterweise sein Leben in ähnlicher Art beschließen lassen.

Tatsache ist, daß Sodoma keineswegs elend zugrunde ging, wie uns Vasari glauben machen will, daß er vielmehr zwei Häuser in Siena hinterließ. Wie große Teilnahme sein Tod erweckt haben muß, geht deraus hervor, daß Ser Alessandro Buoninsegni in seinem Schreiben vom 15. Februar 1549 seinen Bruder, Gesandten in Neapel, davon benachrichtigt, daß »Cavaliere Sodoma diese Nacht gestorben sei«. Sodoma starb im zweiundsiebzigsten Lebensjahre.

Oft begegnet man der Ansicht, daß Sodoma Rafael viel zu verdanken und der zweimalige Aufenthalt in Rom seine Entwicklung nicht wenig gefördert hätte. Diese Annahme entbehrt jeder Richtigkeit. Wenn Sodoma hie und da Grotesken zur Ausschmückung des architektonischen Hintergrundes verwendet, so könnte man weit eher behaupten, daß er sich in dieser Hinsicht an Pontiricchio anlehne: Rafael selbst ist ja darin seinem älteren umbrischen Fachgenossen gefolgt. Die Grotesken sind indes weder Pontiricchios noch Rafaels Erfindung, sondern gehörten mit zur Erbschaft der alten römischen Künstler und wurden zu jener Zeit Gemeingut aller italienischen Maler. Übrigens sprächen nicht einmal die Grotesken für Rafaels Einfluß. Wenn man hie und da irgendeinen charakteristischen Zug findet, der beiden gemeinsam ist, so beweist das noch gar nichts, denn immer und überall weisen Künstler desselben Zeitalters gewisse Merkmale auf, die allen ihren Zeitgenossen eigentümlich sind.

Ja, wenn wir uns in Sodomas Werke versenken und sein Wirken als Ganzes im Auge behalten, drängt sich uns unwillkürlich die entgegengesetzte Überzeugung auf, daß kaum ein zeitgenössischer Maler von Rafael weiter entfernt ist als eben der Sienese: denn wie der eine äußerst raffiniert und ausstudiert ist, immer glatt erscheinen will, ängstlich besorgt den kleinsten Fehler vermeidet und lieber in Banalität verfällt, so läßt der andere seinem Talent wie seiner Phantasie frei die Zügel schießen, ohne sich viel um die Meinung der Leute zu scheren. Nach Sancios Tode, schreibt Vasari, stritt man darüber, wem der Vorrang in der italienischen Kunst gebühre, ob Rafael oder Sodoma. Dieses Eingeständnis allein beweist schon, in welch großem Ansehen Sodama bei den Zeitgenossen stand. Vasari tat alles, was in seiner Macht stand, um Sodomas

Ruhm zu verkleinern und dafür Rafael zu erhöhen. Für lange Zeiten gelang ihm dies vollständig, da Rafaels Werke, angesammelt in Rom und den vornehmsten Galerien der Welt, allgemein zugänglich, Sodomas Bilder und Fresken dagegen zumeist in Siena und Umgebung oder unter fremden Namen über ganz Italien zerstreut, wenig bekannt waren. Viele, die über Sodoma schrieben, nahmen sich nicht einmal die Mühe, Monte Oliveto Maggiore zu besuchen! Und doch ist es ganz ausgeschlossen, die Größe dieses Genies zu begreifen, wenn man jene Schatzkammer nicht besichtigt hat. Rafaels Galatea in der Farnesina ist jedermann zugänglich, während es zur Besichtigung von Sodomas »Roxane«, die sich doch unter demselben Dache befindet, einer besonderen Protektion der spanischen Gesandtschaft bedarf.

Trotz dieser Schwierigkeiten lassen sich gegenwärtig die Grenzen zwischen Rafael und Sodoma bei weitem leichter ziehen: Rafael ist die vollentfaltete Blüte der umbrischen Kunst, das verkörperte Ideal der in der Renaissance zutage tretenden, vollendeten Harmonie, Sodama dafür der kühnere, urwüchsigere Geist, der die Mailänder Malerei mit der sienesischen Tradition verschmilzt. Rom und Florenz hat er nichts zu verdanken. Der sienesischen Kunst hat er ein neues Leben eingehaucht und ihr für eine Zeitlang neue Bahnen der Entwicklung gewiesen.

VI.

Sodoma hat keine Schule gegründet, er war nicht der Mann, Schüler um sich zu scharen, wie beispielsweise Leonardo da Vinci. Dazu war er viel zu ungeduldig, sein Leben viel zu unruhig. Trotzdem hat er die sienesische Malerei der damaligen Zeit intensiv beeinflußt, denn er rüttelte die Geister auf und wirkte durch sein Beispiel, sein Genie.

Eigentliche Schüler hat er, soviel bekannt ist, nur vier gehabt: der eine war jener Girolamo (1507—61), Giomo del Sodoma genannt, der seinem Meister verschiedene Kunstgegenstände entwendete; ein anderer, Matteo di Giuliano di Lorenzo Balducci mit Namen, kam am 11. Januar 1516 auf sechs Jahre zu Sodoma in die Lehre; der dritte, Giovan Maria Tucci di Piombino, half dem alternden Meister beim Malen in Siena; schließlich Riccio, der bekannteste seiner Schüler,



Phot. Alinari.

B. Peruzzi. Augustus und die Sibylle. Fresko. Siena, Fontegiusta.



zugleich sein Schwiegersohn[1]). Dieser malte eines der Fresken in Monte Oliveto Maggiore, auch nach einem Motiv aus dem Leben des heil. Benedikt. Doch reicht dieses Bild bei weiten nicht an Signorelli und Sodoma heran. Riccio hatte wenig Selbständigkeit und so sind seine Bilder nur ein matter Abglanz der Größe seines Meisters. Er hat übrigens eine beträchtliche Anzahl von Bildern und Fresken in der sienesischen Akademie, in San Quirico, in der Umgebung von Siena und den Kollegiatkirchen zu Ascino und Volterra hinterlassen. Nicht unschön ist seine »Kreuzigung« über einem Altar der Osservanza. In Siena genoß er auch den Ruf eines ausgezeichneten Architekten.

Höher als diese eigentlichen Schüler Sodomas stehen jene sienesischen Künstler, die, wenn sie ihm auch nicht näher getreten, doch seinem Einfluß unterlegen sind. Dahin gehören Domenico Beccafumi, Girolamo del Pacchia und der berühmte Baldassare Peruzzi.

Den hervorragenden Arbeiten von Beccafumi begegnet man in Siena allerorten. Es wird berichtet, daß er sich auch mit Bildhauerei befaßte. Sein Hauptgebiet aber blieb stets die Malerei. Wie von Giotto und Michel Angelo weiß die Malertradition auch aus seinen Kinderjahren manches zu erzählen. Sein Geburtsort, Podere bei Montaperti, wo er 1486 als Sohn des Bauern Giacomo di Pace geboren wurde, unterstand dem sienesischen Patrizier Lorenzo Beccafumi. Als dieser sah, daß der junge Pace beim Spiele vorzüglich Tiere und Blumen modelliere, nahm er ihn zu sich und ließ ihn im Zeichnen unterweisen. In der Nähe Beccafumis wohnte ein Künstler, Mecherino, zwar unbedeutend in seinem Fach und wenig bekannt, doch im Besitz einer schönen Sammlung von Zeichnungen hervorragender Meister, die er dem Jungen zum Kopieren überließ. Mit der Zeit gewann dieser Maler seinen Zögling so lieb, daß er auf dem Sterbebette den Wunsch aussprach, Domenico möge seinen Namen annehmen. Anfangs nannte sich der junge Maler daher Mecherino und legte sich erst später aus Dankbarkeit gegen seinen Wohltäter den Namen Beccafumi bei.

---

[1]) Jacobsen (Sodoma) führt noch einen fünften Schüler Sodomas an, den Lorenzo Brazzi, genannt Rustico, der in der Loggia di Mercanzia in Siena die Decke gemalt hat.

Bald hatte er sich zu einem überaus tüchtigen Maler ausgebildet und ließ, von einem kurzen Aufenthalt in Rom nach Siena zurückgekehrt, Sodomas Werke ganz auf sich einwirken. Er arbeitete 1518—32 mit dem Meister zusammen an der Ausschmückung des Oratoriums des heil. Bernardin; doch führte diese Mitarbeit statt zu inniger Freundschaft zu aufrichtigem Haß. Man kann sich leicht vorstellen, daß Sodoma, namentlich in späteren Jahren, kein besonders liebenswürdiger Genosse für seine Mitbewerber gewesen sein muß, am wenigsten für einen Beccafumi, dessen Fresken, speziell das »Sposalizio« und der »Tod Mariä«, was die Komposition betrifft, die Nachbarschaft von Sodoma keineswegs zu fürchten hatten.

Den Weg hat ihn Domenico Ghezzi gewiesen. Beccafumi malte die sienesische Welt, in erster Linie das Patriziat in der damaligen reichen Tracht und übernahm — ähnlich wie Ghirlandajo in Florenz — die Rolle eines Malerchronisten der Stadt. In patrizischen Kreisen ließ man sich auch die Wohnungen am liebsten von ihm mit Fresken schmücken. So malte er 1513 die Fassade des Palazzo Borghesi mit Fresken aus, 1515 erhielt er für Arbeiten an einem Haus der via dei maestri 270 Goldgulden; noch später, im Jahre 1545, versah er wieder eine Privatwohnung um den Preis von 245 Gulden mit Fresken. Ohne Unterbrechung hatte er Bestellungen auf künstlerische Arbeiten der verschiedensten Art auszuführen. Außer Fresken malte er noch Bilder für Kirchen und Kirchenfahnen, goß Kruzifixe aus Bronze und meißelte Marmorgrabmäler. Auch die Signoria wünschte im Palazzo pubblico Arbeiten von ihm zu besitzen; so schmückte er denn für sie die sala del Consistorio aus. Als Karl V. im Jahre 1536 in Siena seinen Einzug halten sollte, betraute die Stadt Beccafumi mit der Zeichnung und Aufstellung eines Triumphbogens und anderer Dekorationen, darunter auch eines Riesenpferdes aus Gips und Leinwand, ähnlich dem Reiterstandbild Quercias, womit dieser zurzeit die allgemeine Aufmerksamkeit auf sich gelenkt hatte.

Beccafumi war fleißig und gewissenhaft, weshalb er sich allgemeiner Achtung erfreute. Die Dombauleitung bestellte bei ihm sechs Engel in Bronze, die Kerzen hielten. Sie bilden jetzt noch eine Zierde des Presbyteriums. Für diese Arbeit erhielt der Künstler die bedeutende Summe von 11.600 Lire.

Domenico starb am 18. Mai 1550 oder 1551 und wurde im Dome

bestattet. Er hinterließ Schüler, unter denen namentlich Giorgio di Giovane Simone und Giovanni Battista di Girolamo Sozzini bekannt wurden.

Von den Hauptgemälden Beccafumis besteht jetzt noch ein »Jüngstes Gericht« in S. Maria del Carmine zu Siena. Es ist vielleicht schwächer geraten als die Fresken in S. Bernardino und leidet etwas an Effekthascherei. Oben sieht man in den Wolken, von Engeln umgeben, Gottvater, eine zu massige Gestalt, die in der Linken das Weltsymbol, einen großen Globus hält und die Rechte theatralisch ausstreckt. Die Urteile Gottes vollzieht der Erzengel Michael, eine schöne jugendliche Gestalt; mit einem Schwert bewaffnet, stößt er die bösen Dämone in den Abgrund der Hölle hinab. Beccafumi traute sich hier in Überschätzung seines Talentes mehr zu, als er leisten konnte, und wurde theatralisch. Der große Abstand von sienesischer Einfalt und Schlichtheit ist unverkennbar: wir stehen am Anfange des gänzlichen Verfalles der Malerideen eines Martini und Lorenzetti.

Die gleiche Stufe, mitunter auch eine höhere, nimmt ein anderer Nachahmer Sodomas, Girolamo del Pacchia (1477—1535) ein, geboren zu Siena als Sohn einer Italienerin und eines ungarischen Bombardiers aus Agram. Auch er arbeitete zusammen mit Sodoma und Beccafumi an der Ausschmückung des Oratoriums des heil. Bernardin; die »Geburt Mariä« und die »Verkündigung« sind seine Werke. Pacchia war ein Schüler Fungais und hielt sich längere Zeit in Florenz auf, was ihn für die dortigen Einflüsse empfänglicher machte als alle anderen sienesischen Maler. Besonders Fra Bartolomeo muß ihn günstig angeregt haben; dies beweist das Altarbild in S. Christofano zu Siena, welches die Madonna auf dem Throne mit zwei Heiligen zu beiden Seiten darstellt. Das Bild an sich ist zwar sehr schön, aber die Heiligengestalten sehen aus, als wären sie direkt aus Fra Bartolomeos Werken kopiert. Der Einfluß der umbrischen Schule kommt auch sehr deutlich in seiner »Himmelfahrt« zum Ausdruck, einem Altarwerk, befindlich in Carmine zu Siena, während andererseits Pacchia in der herrlichen »Krönung der Madonna« in S. Spirito gründlich vom Geiste Pintorricchios durchdrungen ist. Eine sehr liebliche »Verkündigung« von seiner Hand befindet sich noch in der Kirche von Sarteano.

Pacchias bekannteste Arbeit sind die Fresken im unterem Ora-

torium Fontebranda, die Szenen aus dem Leben der heil. Katharina zum Gegenstand haben: so die Heilung des Hospitalvorstehers Genni von der Pest, die Befreiung von Dominikanern aus Mörderhänden oder die Szene, wo die heil. Katharina der toten heil. Agnes einen Kuß aufdrückt — alles sehr sorgfältige, ruhige, ernste Arbeiten, die aber in ihrem Ernst ein wenig banal sind und nicht einen einzigen göttlichen Funken von Genie verraten.

Das größte Talent unter den Zeitgenossen Sodomas in Siena war Baldassare Peruzzi, Architekt und Maler zugleich. Eine richtige Würdigung dieser Persönlichkeit ist indes recht schwer: denn von den architektonischen Plänen, die er zurückgelassen hat, sind die meisten unausgeführt, von seinen Gemälden die meisten zugrunde gegangen.

Er stammte aus einer armen Familie und lernte das Zeichnen und Malen bei Bernardino Fungai (1450—1516), aus dessen Werkstätte auch Pacchia hervorgegangen war. Er entwickelte sich so rasch, daß er noch in jungen Jahren aus seiner künstlerischen Tätigkeit für sich und seine Mutter den Unterhalt bestreiten konnte. Im zwanzigsten Lebensjahre bereits wurde er für seine Fresken in der Domkapelle des heil. Johannes bezahlt (1501); von dieser Arbeit ist nicht die geringste Spur erhalten.

Not und Entbehrung mögen ihn wohl ernst gestimmt haben, denn er las viel, lernte viel und bildete sich zu einem ausgezeichneten Theoretiker aus, nicht wenig auf Kosten seiner Phantasie. In Siena übten Pintorricchio und vielleicht mehr noch Sodoma großen Einfluß auf ihn aus. Um 1503 ging er nach Rom, wo er mit Bramante, Michel Angelo, Rafael und wohl auch mit Cesare da Sesto zusammentraf; bei Bramante trat er in die Lehre.

Die Spuren seiner ersten römischen Arbeiten finden wir in S. Onofrio, wo er in der capella maggiore Fresken malte, die Pintoricchios Einfluß verrieten, doch ohne ein großes Talent zu verheißen, hart in der Zeichnung waren und mangelhaft in der Komposition. Hierauf arbeitete er gemeinsam mit anderen Malern an den Fresken in den vatikanischen Stanzen und im Palazzo dei Conservatori auf dem Kapitol. Auch lieferte er Zeichnungen für ein Mosaik auf dem Gewölbe der Kirche Santa Croce in Gerusalemme.

Zur vollen Reife gedieh sein Malertalent erst in den Fresken mythologischen Inhalts, mit denen er die gewölbte Decke des Sa-

lons in der Villa Farnesina zierte. Die Illustrationen zum Perseusmythus sind sein Werk, womit er namentlich deshalb großen Ruhm erntete, weil er sich darin als Meister in der Behandlung nackter Gestalten erwies.

Ihm muß auch der große, graugemalte Kopf im Galateasaale zugeschrieben werden, der wahrscheinlich gerade wegen seiner ungewöhnlichen Größe längere Zeit als ein Werk Michel Angelos galt. Auch die Fresken der Kapelle Ponzetti in S. Maria della Pace rühren von ihm her (1516); dieselben sind, obwohl durch spätere Restaurierungen hart mitgenommen, doch noch soweit erhalten, daß sie die verschiedenen einander kreuzenden Einflüsse Sodomas, Rafaels und Michel Angelos erkennen lassen. So erinnert beispielsweise im Bilde, das die Madonna mit dem Kinde, die heil. Katharina von Alexandrien und den Stifter darstellt, die Madonna selbst an Sodoma, in der Haltung der heil. Katharina aber stört schon die theatralische Pose, die Peruzzi in Rom gelernt hatte. Auf der Sieneser Kunstausstellung 1904 war unter anderem auch ein Gemälde von Peruzzi aus Pieve di S. Ansano in Dofano, darstellend eine Madonna mit dem Kinde, zu sehen, welches diese Richtung in markanter Weise charakterisiert. Die Madonna hält in der Linken ein Buch und mit der Rechten das dastehende, nackte Jesuskind umschlungen. Diese Madonna ist wahrhaft »humanistisch«, eine ernste griechische Schönheit, eher eine Sybille als eine Mutter Gottes, weit mehr von jenem Kommentar Platos oder Aristoteles' in Anspruch genommen als von dem lächelnden Kinde. Ein wundervoller Gürtel, das beste Zeugnis für die hohe Entwicklung der damaligen Goldschmiedekunst, umschließt ihre Taille und hebt die Formen des kräftigen Körpers hervor — eine Madonna Polizians, Filelfos, Aldo Manuzis!

Während seines römischen Aufenthaltes lieferte Peruzzi auch die Zeichnung für einen der schönsten vatikanischen Gobelins, auf dem die heil. drei Könige dargestellt sind.

Unter Bramantes Einwirkung entwickelte sich Peruzzi immer mehr zum Baumeister und war jenem in den Jahren 1505—6 als einer der besten Zeichner bei den Plänen für die Peterskirche behilflich. Sein Hauptwerk in Rom ist der Bau der Villa Farnesina, aber auch der Palazzo Massimi alle Colonne ist nach Peruzzis Plänen ausgeführt worden. Im Jahre 1520 ernannte ihn Leo X. zum Baumeister der

Peterskirche, welches Amt er sieben Jahre, bis zu der vandalischen Zerstörung Roms durch die spanisch-deutsche Soldateska, bekleidete. Auch er fiel der wilden Horde zum Opfer: nachdem er seiner ganzen Habe beraubt worden war, fand er in Rom nicht mehr seinen Unterhalt und floh nach Siena, wo man ihm das Amt des Festungsbaumeisters übertrug. Die Sienesen schätzten sein Wissen sehr hoch, holten mehrmals sein Gutachten über die Arbeiten Sodomas und Beccafumis ein und ernannten ihn 1529 sogar zum Dombaumeister.

Aus dieser Zeit stammt auch der vortreffliche Plan zur Villa Turamini, der heute in den Uffizien aufbewahrt wird. Diese Villa, Belcaro genannt und jetzt der Familie Camajori gehörig, drei Meilen von Siena entfernt, ist nur teilweise nach dem ursprünglichen Plane ausgeführt. Die Eingangshalle sowie die Loggia, die auf den Garten hinausgeht, schmückte Peruzzi selbst mit Fresken, die eine Nachahmung der Fresken Giovannis da Udine in den vatikanischen Loggien waren. Die nackten Gestalten erregten indes Anstoß bei einer prüden Besitzerin der Villa, und sie ließ sie mit Kalk übertünchen. Später sind sie von diesem Überzug befreit und restauriert worden, aber die einstige Frische ist verloren gegangen. Ein ähnliches Schicksal ereilte auch Peruzzis Fresken im Palazzo Celsi, dem jetzigen Palazzo Pollini in Siena.

Ebenso besitzt der Dom ein harmonisches Werk unseres Künstlers, einen großen Altar aus Marmor, nach Peruzzis Entwurf von Pellegrino di Pietro (1522) ausgeführt, desgleichen die Kapelle des Ospedale della Scala eine wundervolle Orgel, zu welcher er die Zeichnung lieferte.

Peruzzi ging 1535 abermals nach Rom, nachdem daselbst wieder ruhige Zustände eingetreten waren. Nach seiner Heimkehr malte er in der kleinen Kirche Fontegiusta al fresco die tiburtinische Sybille, die dem Kaiser Augustus Christi Ankunft weissagt — seine letzte Arbeit in Siena.

Die theatralische, kalte Gestalt der Sybille, zu der sich ebenso gut der Franzose David bekennen dürfte, in einer sienesischen Kirche ist ein trauriger Anachronismus, eine Negation der künstlerischen Vergangenheit der Stadt. Die erhobene Hand der pseudoklassischen Wahrsagerin sagt uns nur zu genau, daß die sienesische Kunst am Ziele angelangt und ihre Blütezeit abgelaufen ist.

Namen- und Ortsregister

A.

B.

D.

E.

F.

G.

H.

J.

K.

L.

N.

O.

P.

Q.

R.

S.

T.

U.

V.

W.

Z.

Gedruckt bei Imberg & Lefson G. m. b. H. in Berlin SW. 48.

